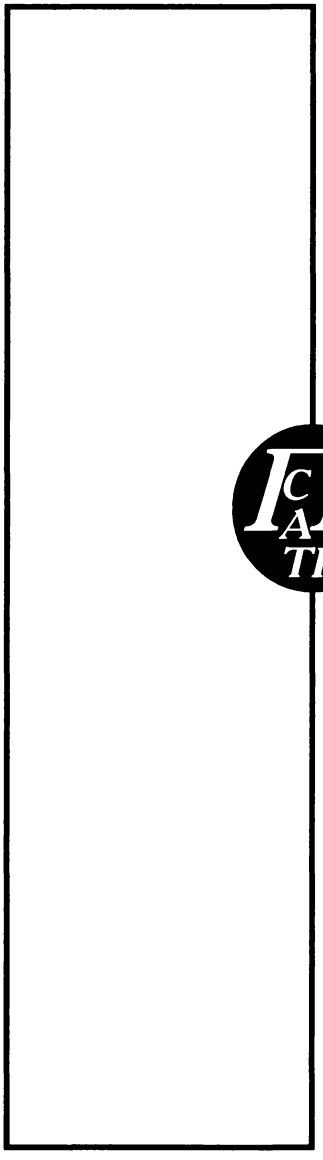
ПОЭТИКА

СЛОВАРЬ
АКТУАЛЬНЫХ
ТЕРМИНОВ
И ПОНЯТИЙ

ПОЭТИКА



Издательство Кулагиной
Intrada

УДК 811.161.1'373
ББК 81.2Рус-4
П67

Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с. — ISBN 978-5-903955-01-5.
1. Тамарченко Н.Д., ред.

Главный научный редактор
Н.Д. Тамарченко

Редакционная коллегия:
д. филол. н. М.М. Гиршман, д. филол. н. М.Н. Дарвин,
д. филол. н. Д.М. Магомедова, к. филол. наук А.Е. Махов,
д. филол. н. В.И. Тюпа, д. филол. н. И.В. Фоменко

Предисловие Н.Д. Тамарченко

Рецензент – С.А. Гончаров, д. филол. н., проф., проректор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Рекомендовано историко-филологическим факультетом Российского государственного гуманитарного университета в качестве учебного пособия для студентов филологических факультетов.

Библиографический редактор к. филол. наук О.В. Федунина

Художник Л.Е. Каирский

Директор А.Л. Львова

Книга — первый в отечественном литературоведении опыт специального справочника по поэтике — содержит более 300 статей о терминах, употребительных в современной науке о литературе; из них около 40 ранее в литературоведческие словари не включались. Принципы отбора терминов изложены в предисловии. Вопрос об иноязычных аналогах терминов русской поэтики рассмотрен в Приложении, где дана и сравнительная таблица русских, английских, немецких, французских, итальянских и польских литературоведческих терминов. Имеются также указатели терминов, личных имен и произведений, упомянутых в тексте словаря. Издание предназначено для филологов-литературоведов любой специализации и любого уровня подготовки.

ISBN 978-5-903955-01-5

© Н.Д. Тамарченко, коллектив авторов, 2008 г.

© Издательство Кулагиной, Intrada: макет, оформление, указатели, 2008 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Читатель, обратившийся к этой книге, вероятно, в первую очередь хотел бы получить ответы на следующие вопросы: 1) чем отличается этот Словарь от уже имеющихся справочников, посвященных терминологии и понятийному аппарату литературоведения: что здесь, по сравнению с ними, отсутствует или, наоборот, какую дополнительную информацию может предоставить именно эта книга? 2) заслуживают ли особого внимания дополнительные материалы (приложения), т. е. включают ли они в свой состав что-либо сверх обычных указателей – именного и предметного, а также списка сокращений?

I

Предлагаемый Словарь содержит только термины и понятия *поэтики*. Это означает ряд ограничений.

1. В него не входят терминологические обозначения различных литературных *эпох* (таких, как напр., эпоха Просвещения, Серебряный век) и *школ* («неистовый романтизм», «натуральная школа»), *кружков* («любомудры», «парнасцы») и *поколений* («младшие символисты», «рассерженные молодые люди»), а также дискуссионных понятий, выражавших в своё время литературно-критическую «злобу дня» («лишний человек», «маленький человек», «новые люди») и т. п. Понятия перечисленных разновидностей полностью принадлежат истории той или иной национальной литературы. В то же время в Словарь включены обозначения важнейших стадий эволюции словесно-художественных форм (термины исторической поэтики) и названия основных литературных направлений Нового времени (барокко, романтизм, реализм, символизм и т. п.), поскольку они указывают на отличительные особенности формы произведений разных эпох, систематически изучаемые поэтикой. И речь идет, соответственно, о *поэтике* барокко, классицизма, символизма и т. д.

2. За пределами Словаря остаются некоторые термины теории литературы, так как предмет поэтики – лишь часть обширной области, находящейся в ведении этой дисциплины. А именно: с одной стороны, – бóльшая часть понятий, относящихся к методологии литературоведения и его истории. В то же время учитывается, что проблемы поэтики были в центре внимания отдельных научных школ и направлений (например, в русском формализме и в структурализме). Кроме того, в общеупотребительную терминологию поэтики входят некоторые термины, характерные для других, смежных с теорией литературы, дисциплин и областей науки. Поэтому в Словарь включены такие статьи, как *деконструкция в поэтике, компаративизм в поэтике, нарратология и поэтика, постструктурализм и поэтика, риторика и поэтика, семиотика и поэтика, структурализм в поэтике, формальный метод в поэтике, эстетика и поэтика.* В существующих словарях литературоведческих терминов, в том числе новейших, специализированные статьи на эти темы не ставят своей основной целью выяснение взаимоотношений перечисленных дисциплин с поэтикой. И это несмотря на необыкновенную популярность междисциплинарных, в том числе и методологических исследований.

С другой стороны, в Словарь включены далеко не все специальные термины *стиховедения*: в основном (не считая таких базовых понятий, как *ритм* и *стих*) избраны те, которые – используя терминологию одной из только что названных научных школ – обозначают не материал, но прием. Или, иначе говоря, – функцию той или иной стиховой формы в составе художественного языка литературы в целом (*семантический ореол метра;* следовательно, необходимы статьи *метр* и *системы стихосложения*) или отдельного произведения (*анаграмма, ритмическая композиция, рифма, строфа*). И в том, и в другом отношении запросы читателя, выходящие за установленные здесь рамки, могут быть легко удовлетворены многими существующими справочниками.

3. Двумя естественными пределами поэтики считаются философская эстетика и лингвистика. В Словарь входят лишь те термины эстетики, которым соответствуют конкретные, практически определимые особенности произведений художественной словесности – их общей структуры и образно-

сти (*архитектоника, вымысел, гротеск, игра, мимесис, художественность*), персонажей, стиля, сюжета, художественного завершения (*героическое, драматизм, идиллическое, ироническое, катарсис, сатирическое, символ, смех* и пр.). То же относится и к таким терминам лингвистики (и отчасти – металингвистики), как *диалог, интонация, контекст, монолог, стилистика, текст* или *несобственно-прямая речь, чужое слово*. Эти и некоторые другие лингвистические термины (напр., *архаизм, неологизм, варваризм*) рассматриваются в качестве обозначающих не только языковые особенности, но также их возможные эстетические функции. Охарактеризовать последние – главная задача соответствующих статей Словаря.

4. Поэтика – одна из искусствоведческих наук. Поэтому в Словаре присутствуют перешедшие в неё в разное время и по-разному в ней укоренившиеся искусствоведческие термины: из области изучения живописи (*пейзаж, перспектива, портрет*), музыки (*лейтмотив, мотив, полифония*), кино (*монтаж*). Отсюда также статьи, посвященные принципам изучения контактов литературных произведений с произведениями других искусств (*визуальность в литературе, «музыкальное» в литературе)*.

5. Предмет поэтики – словесное художественное творчество, причем в первую очередь – литература. Поэтому фольклор в целом и такие его особенности, как сюжетика, стилистика, жанровый репертуар, рассматриваются не специально, не сами по себе, но лишь в качестве источников тех или иных литературных форм или объектов авторских художественных реакций (*анекдот, басня, древнерусской словесности поэтика, житие, кумулятивный сюжет, легенда, притча, сказка литературная, стилизация, циклический сюжет*). То же относится и к внехудожественным или пограничным формам письменной словесности (*вводные жанры, книга прозы, центон, экспромт*).

6. Словарь ограничивается терминами и понятиями европейской и, в особенности, русской поэтики. Это не означает принципиальный отказ от сравнений с иными поэтиками: в немногих необходимых случаях они проводятся. Но здесь отсутствуют как обзорные статьи типа «индийская поэтика» или «китайская поэтика», так и статьи об отдельных терминах этих поэтик. Говоря о понятиях европейской и русской поэтики, мы имеем в виду значения терминов, общеупотребительных в этой культурной среде. Специфическая терминология отдельных научных школ, не используемая за их пределами, упоминается только в текстах статей, посвященных этим школам – их вкладу в поэтику.

7. В предметном плане Словарь сосредоточен на реальностях истории литературы Нового времени, в особенности XVIII–XX вв. В этот период русская литература находилась в особенно тесном контакте с литературами Европы; в это же время сложились и ее классические формы. Именно в последние три века художественное самосознание (в частности, литературная критика) и наука о литературе в России, также активно участвовавшие в межкультурном диалоге (исключая короткий период советской самоизоляции), выработали круг понятий, наиболее значимых для современной поэтики. К числу упомянутых реальностей принадлежат в первую очередь *жанры*: их репертуар, иерархическое соотношение (*жанровые системы*) и структурные особенности выражают специфику национальной культуры, парадигматику литературных направлений и одновременно представляют собой главное поле межлитературных взаимодействий – притяжений и отталкиваний.

Отсюда отбор понятий: в Словаре упоминаются далеко не все жанры; предпочтение отдано либо общим для русской и основных европейских литератур последних трех столетий (*комедия, роман, новелла,* неканоническая *поэма, стихотворение в прозе, трагедия, утопия*), либо, наоборот, специфичным для русской литературы указанного периода, хотя и бытующим не только в её пределах (*повесть, рассказ*), или наиболее актуальным для нее формам из жанрового репертуара предшествующих эпох (*анекдот, житие, плутовской роман, притча*). Такой критерий отбора явлений и понятий проистекает из практических задач книги: она задумана как пособие для студентов-филологов и преподавателей филологических факультетов – в первую очередь, русистов – и литературоведов, работающих в области компаративистики.

8. Наконец, в обозначенных таким образом рамках терминологии именно поэтики возникает ряд особых случаев, которые также необходимо оговорить. Для некоторых литературно-художественных

явлений существуют параллельные (но не тождественные по содержанию) термины, возникшие в русле разных научных традиций: как, например, «художественное высказывание» и «дискурс». Терминологические обозначения некоторых других явлений или особенностей формы только еще разрабатываются и пока не стали общеупотребительными: таковы «эйдетическая поэтика», «поэтика художественной модальности», «внутренняя мера» жанра или «модусы художественности». Есть и такие случаи, когда содержание термина еще недостаточно определилось, хотя он, напротив, весьма популярен (как, например, «письмо»).

Во всех подобных случаях вряд ли было бы разумным стремиться к исчерпывающей полноте картины. Критерии же отбора, с одной стороны, – необходимость ознакомить читателя с наиболее репрезентативной современной терминологией, с другой, – *степень эффективности* любого *термина*, традиционного или нового, общеупотребительного или малоизвестного как *инструмента анализа конкретного художественного текста и произведения*. Эти критерии проистекают из тех же практических задач Словаря, о которых сказано в предшествующем пункте.

II

Составители книги надеются, что принятые ими нестандартные ограничения, а также и наоборот, некоторые необычные расширения тезауруса поэтики окажутся для читателя оправданными, ибо они оборачиваются определенными практическими преимуществами. Словарь, целиком посвященный исключительно поэтике как важнейшей части теории литературы, насколько известно, предлагается читателю впервые. Между тем, решение такого рода специальной задачи создает для справочника некоторые новые продуктивные возможности.

1. Отказ от определенного количества статей, считающихся обычно обязательными, позволяет включить ряд других, которые в известных нам популярных справочниках отсутствуют, хотя соответствующие термины употребляются достаточно широко. Таковы, например, статьи: *авантюрное время, автобиографический миф, вариация, внутренняя мера жанра, вводные жанры, голос, гротескный субъект, жанровая система, завершение художественное, инвариант, испытания сюжет, историческое время, канонические жанры, книга прозы, книга стихов, композиционные формы речи, компонент, кумулятивный сюжет, лирический роман, лирический субъект, лирический сюжет, металирика, метаповествование, метароман, мифопоэтика, мифопоэтическое время, неканонические жанры, номинация, память жанра, первообраз, позиция авторская, разноречие прозаическое, роман-антиутопия, система персонажей, событие рассказывания, сон (персонажа), социально-криминальный роман, становления сюжет, сюжетная схема, сюжетология, трикстер, формы эпики, циклический сюжет, чужое слово* и другие.

2. Сосредоченность на проблемах поэтики в свете практических задач изучения художественных текстов и произведений позволяет перенести акцент с количества терминов (полноты их учета) на их актуальность и эвристическую ценность. В существующих словарях внимание к частным, специальным терминам в некоторых случаях представляется чрезмерным, если учесть реальную значимость соответствующих явлений в художественной литературе Нового и новейшего времени. Мы, например, отказываемся от специальных характеристик отдельных видов тропов и фигур, даже из числа основных, поскольку их нетрудно найти в целом ряде справочников. Тем более не имеет смысла отдельно определять редкие разновидности этих форм, не играющие сколько-нибудь заметной роли в стилистике литературы XIX–XX вв. Более актуальным нам представляется дать ответ на вопрос об эстетических функциях тропов и фигур, а также о «нефигуративной» словесной образности в литературе этого периода, причем в свете свершившегося исторического перехода от риторической эпохи к эпохе «антитрадиционализма» (С.С. Аверинцев) или «художественной модальности» (С.Н. Бройтман).

3. За счет ограничения количества специальных терминологических статей (всего 301; упоминаемых же терминов – свыше 500) основные понятия поэтики могут быть освещены значительно более полно и подробно, чем это обычно делается: с учетом места и функций художественных форм в

истории литературы, а иногда также – эволюции самих понятий, т. е. соотношений и смен важнейших, исторически закономерных трактовок тех или иных терминов в истории поэтики. В этой связи здесь принята определенная иерархия понятий и терминов: статьи разделены по тематике, структуре и, следовательно, объему на 4 группы – от максимума в 20000 до минимума в 2500-3000 знаков.

4. В Словаре принят нетрадиционный подход к проблеме дефиниции (определения) терминов и понятий. Поскольку он посвящен науке о художественных формах или структурах в области словесного творчества, главная задача таких определений – не просто разъяснить термин, опираясь на его этимологию, или раскрыть логическое содержание понятия, но охарактеризовать структуру, которая обозначена этим термином и к которой данное научное понятие относится. Отсюда также постоянное обращение к художественным текстам и произведениям с целью выделить в них соответствующие формы или структуры.

5. Словарь призван дать читателю представление о научном языке современной поэтики (включая как новейшие, так и традиционные, но актуальные термины) и помочь ему в практическом использовании единиц этого языка – понятий поэтики – в качестве инструментов анализа художественного текста. Но в этой области сегодня наличествует разноречие, причем доминируют децентрализующие тенденции. Поэтому в целом в книге нет и не должно быть систематического логического единства. Такое единство возможно лишь там, где представлены терминология и система понятий только одной научной школы (ср., напр.: Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982). В предлагаемом нами Словаре единство носит не логический, а исторически сложившийся характер. Оно отражает возникшее в XX веке (посредством контактов, взаимодействия и взаимокорректировок) состояние творческого общения разных научных направлений и школ. В этой связи мы считаем допустимым неполное совпадение трактовок отдельных понятий разными авторами.

Предметная сфера, в которой такого рода взаимообогащающие контакты становятся возможными и продуктивными, – анализ художественного текста с целью максимально глубокой и адекватной интерпретации его смысла. Это единственная область, где подвергается подлинно объективной проверке практическая полезность и эффективность того или иного термина, независимо от того, предложен ли он наимоднейшей школой (как, скажем, «письмо») или известен еще со времен Аристотеля (как, например, «катарсис»). И поскольку для более адекватного понимания значений таких элементов разных научных языков необходим «язык-посредник», постольку важнейший фактор подобного общения, с нашей точки зрения, – «эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина. Отсюда особое внимание к терминологии этого исследователя.

6. Наконец, системные связи или аналогии между различными понятиями в текстах статей отражены посредством *выделений курсивом* тех терминов, которым посвящены другие специальные статьи Словаря.

III

В конце книги кроме обычных для такого рода изданий перечня Основных сокращений, Указателей (именного и предметного), списка Авторов (с указанием их статей) и библиографии Справочников-источников помещено также Приложение, в котором содержатся: 1) статья об иноязычных аналогах терминов русской поэтики и 2) сравнительная таблица терминологии поэтики в русской, английской, немецкой, французской, итальянской и польской языковых и культурных традициях.

Материалы по сравнительной терминологии в русскоязычной традиции литературоведческих словарей появляются впервые. Здесь наш предшественник – польский словарь литературных терминов: *Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.* Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2001.

АБСОЛЮТНАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ – см.: *Эпопея*

АБСУРДА ПОЭТИКА (лат. absurdus – нескладный, негармоничный) – разрушение в *художественном тексте* логических и ассоциативных связей, ведущее, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующее столкновение смыслов и порождение новых.

Понятие А. относится к истории философии и теологии и одновременно к *поэтике* и её истории. Начиная с античности, оно выступало в трояком значении. Во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя представление о логическом А. как отрицании центрального компонента рациональности – логики (т. е. о перверсии и/или исчезновении смысла), а в-третьих, – о метафизическом А. (т. е. выходе за пределы разума как такового). Но в каждую культурно-историческую эпоху внимание акцентировалось на той или иной стороне этой категории. В средневековье А. трактуется как категория математическая (появление в математике понятия «абсурдные числа» в значении «отрицательные числа») и логическая; средневековые схоласты пользовались приемом приведения к нелепости, обозначив его как «reductio ad absurdum». В эпоху *барокко* – как категория эстетическая. Все, что не вписывалось в эстетические представления о гармонии, объявлялось в это время не просто какофоническим, вздорным, а значит абсурдным, но, сверх того, связанным с инфернальным миром в силу искажения божественного образца. Следовательно, понятие А., обладая в рамках этих эпох демонологическим значением, противопоставлялось божественному *канону*. В таком же значении негативного подобия божественного канона или абсолютного образца проявляется абсурдное в романтическую эпоху. В XIX в. стратегию понимания А. как эстетической категории продолжает «Эстетика безобразного» К. Розенкранца. Тертуллиановой линии метафизического понимания А. следует С. Кьеркегор, утверждая в своих философских трактатах, что движение веры есть не подчинение требованиям разума, а следование самой божественной вере, подчеркивая в еще большей степени по сравнению с Тертуллианом метафизическое и теологическое значение абсурдного, поскольку абсурдное сознание утверждает бытие Бога. Вклад в развитие теоретического дискурса об А. внес Ф. Ницше. Проводя параллель между греческим хором и Гамлетом («Рождение трагедии из духа музыки»), он приходит к выводу о том, что их объединяет способность с помощью рефлексии раскрыть и познать в момент кризиса истинную сущность вещей. Важную роль в развитии теории А. в XX в. сыграла философия Л. Шестова, а также экзистенциализм М. Хайдеггера, А. Камю, Ж.-П. Сартра. Для этих философов метафизический А. – характеристика человеческого существования в состоянии утраты смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, истории, но и от себя самой, от своих общественных определений и функций.

Как термин поэтики А. утверждается только в XX в., во-первых, благодаря ряду произведений театрального искусства, заявивших о себе в Париже начала 1950-х гг. Их авторы (Э. Ионеско, С. Беккет, А. Адамов, Э. Альбее, Ф. Аррабаль, М. де Педроло, Ж. Жене, Х. Пинтер, Н. Симпсон, Э. д'Эррико, Д. Буззати, М. Фриш, А. Кенан и др.) стали основателями театра А. Интерес к этому явлению мотивировал литературоведческое внимание к А. в России конца 1950-х гг., несмотря на его резко негативную – на первых порах – оценку в советской критике. Во-вторых, термин «А.» становится предметом интереса для литературоведения благодаря книге английского критика М. Эсслина «Театр абсурда» («The Theatre of the Absurd»), в которой появляется одно из первых литературоведческих определений А., вводится понятие «антипьеса» или «пьеса абсурда». Эсслин, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста, смещает акцент на те уровни его функционирования, где со всей безусловностью и проявляется его дискурсивный характер. Соответственно, истоки театра А. Эсслин усматривает в целом комплексе художественных явлений: в античном театре пантомимы, в итальянской *комедии* масок (commedia dell' arte), дадаизме, сюрреализме и в творчестве целого ряда писателей – Э. Лира, Л. Кэрролла, А. Стриндберга, раннего А. Рэмбо, Ф. Кафки, Дж. Джойса, А. Арто. Сближая между собой столь различных писателей и поэтов, Эсслин подчеркивает, что понятие А. вневременно: появляясь тогда, когда происходит осмысление человеком бытия, оно, соответственно, и возникает с моментом зарождения теоретической мысли и присутствует в различных культурных феноменах, начиная с античности и заканчивая постмодернизмом. Показав, что это понятие приложимо не только к философии, но и к театру, языку и литературе, работа Эсслина послужила толчком к теоретическим дебатам об А. На обширном материале исследований легко увидеть, что они создавались не только на фоне полемики с основными положениями Эсслина (А.А. Азарми, П. Вест, А. Хинчлифф и др.), но и в русле постмодернистской полемики с традицией в целом (Т. Адорно, Р. Барт, В. Беньямин, Р. Гёрнер, Ж. Делёз, В. Изер, Н. Ленартц, В. Флюссер, И. Хассан, М. Хоркхаймер и др.). Кроме того, теоретические дебаты, начатые Эсслином, хотя и обошли вниманием некоторые важные историко-литературные факты (например, обэриутский А.), тем не менее, повлияли на развитие дискурса об А. в области славистики и русистики, сказались на внимании российских исследователей к типологии языковых отклонений (Н.Д. Арутюнова, Е.В. Падучева, О.Г. Ревзина, И.И. Ревзин, Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев). Однако не только постмодернистские суждения, но и сама «ситуация» постмодернизма во многом способствовала разрастанию особой «культуры абсурда», произведения которой выходят за рамки жанровых систем, нарушают традиционные представления о литературе. В-третьих, литературоведческий интерес к термину «А.» развивается вследствие открытия в 1960-е гг. творчества русских писателей-обэриутов, вниманием к которым было обусловлено появление, например, на Западе в течение целого ряда лет не только значительного числа переводов представителей группы «Обэриу» и комментариев к ним, но также и литературоведческих работ (Л. Геллер, Ж.-Ф. Жаккар, А. Флакер, Т. Венцлова, Т. Гроб, А. Дравич, В. Шмид, В. Кошмаль, М. Йованович и др.). В России данное явление гораздо в большей степени, нежели осмысление западного театра А., мотивировало исследовательский интерес к поэтике А. в собственной культуре (А. Александров, М. Мейлах, А.А. Кобринский, Н.А. Богомолов, Д.В. Токарев, Е.Н. Строганова, Ю. Валиева, В. Сажин, И. Кукулин, А. Герасимова и др.).

Как *художественная форма* А. может быть разложен на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно не соединимых фактов. К таковым можно отнести: *алогизм*, катахрезу, парадокс, *гротеск*, антиномии и метаморфозу, принципы ассоциативности и

случайности и др. Вместе с тем А. понимается как прием, не только создающий в тексте «комический эффект» (Б.М. Эйхенбаум) или не только «возвращающий литературе категорию трагического» (В. Набоков), а предоставляющий читателю возможность трагикомического видения. Категория художественного А. имеет определенное сходство с понятием *остранения* у В.Б. Шкловского. Остранение *языка поэтического*, по Шкловскому, есть деформация практического языка. Такая деформация как раз и составляет одну из важнейших граней абсурдного. Но в отличие от остранения в теории В.Б. Шкловского, художественный А. не добивается эффекта новизны старых предметов или явлений, а творит параллельную реальность, лишенную референциальных связей. Среди его вариантов можно выделить дискурсивный, жанровый, композиционный, сюжетный А. Дискурсивный А. ломает границы традиционных дискурсов. Жанровый разрушает систему канонических *жанров*. Композиционный А. разъединяет элементы формы, дистанцирует их от смысла, ломает локальную и историческую конкретность, хаотизирует расстановку персонажей, событий и поступков, нарушает последовательность введения изображаемого в произведение, способствует не развертыванию, а постоянному свертыванию содержания. А. *сюжета* разрушает *сюжетные схемы*, способные, в классическом понимании, исторически повторяться и заимствоваться, меняет местами завязку, кульминацию, развязку или вовсе избавляется от одного из этих элементов. Цепочка событий, обычно являющихся двигателем любого сюжета, трансформируется в бессобытийность. Следует разграничивать А. и семантически близкие слова: абракадабра, бред, бессмыслица, вздор, заумь, нонсенс, чепуха, чушь. Из данного ряда только «заумь» и «нонсенс» функционируют в качестве категории текста. От зауми А. отличается принципиально тем, что заумный язык отказывается от своей коммуникативной функции, оставляя пространство для функции экспрессивной. Абсурдный язык, в противоположность заумному, несмотря на нарушение основных коммуникативных постулатов, от коммуникативной функции полностью не отказывается, сохраняя, по крайней мере, иллюзию таковой. Нонсенс обозначает не то, что лишено смысла, а то, в чем смысл уловить трудно или почти невозможно. А., напротив, стимулирует столкновение смыслов в тексте и порождает возникновение новых смыслов, доводя до нелепости характерные черты канонического образца в отдельном *произведении*, жанре, сюжете.

Категория А. имеет сквозное значение в реорганизации поэтического мира, радикальном преобразовании жанровой системы, порождает экспериментальные формы и смыслы, подчеркивающие бессмысленность обыденного, устоявшегося; впрочем, с точки зрения обыденного, традиционного сами эти формы бессмысленны. Интерес к художественному А. объединяет самые многообразные и даже полярные направления и методы – символизм, футуризм, супрематизм, конструктивизм, постмодернизм и др., – принципиально ориентированные на алогизм, *эксперимент* в художественном творчестве.

Лит-ра: Абсурд и вокруг. М., 2004; *Буренина О.Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX в. СПб., 2005; *Клюев Е.В.* Теория литературы абсурда. М., 2000; *Токарев Д.В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самуила Беккета. М., 2002; *Чернорицкая О.Л.* Поэтика абсурда. Т. 1. Классика. Вологда, 2001; *Esslin M.*. The Theatre of the Absurd. Woodstock, N.Y., 1961; *Azarmi A A.* The Theatre of the Absurd: A Study of Communication. United States Univ., 1970; *Hirsch E.D.* The Aims of Interpretation. Chicago, 1976; *Hinchliffe A.P.* The Absurd. London, 1969; *West P.* The Wine of Absurdity. Pennsylvania, 1966.

О. Д. Буренина

АВАНГАРДИЗМА ПОЭТИКА см.: *Неклассическая художественность*

АВАНТЮРНАЯ ЛИТЕРАТУРА – литература путешествий и приключений. Авантюра «событие чрезвычайное», по определению «Энциклопедии» Д. Дидро и Д'Аламбера, т. е. выходящее за пределы привычного, того, что считается нормой «бытовой» или «биографической» жизни. Понятно, что противопоставление такого рода норм и авантюры относительно и получает разное наполнение в различные эпохи и в литературах разных стран. Тем не менее, сама эта антитеза исключительно исторически устойчива. Но для истории литературы (ее художественных форм) важно как раз не конкретное содержание известных норм или отступлений от них, а структурная функция того и другого: «Авантюрное положение – такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек» (М.М. Бахтин). И еще важнее соотношение «нормы» и её «нарушения» в структуре произведения как целого: в его *хронотопе* (образ чужого мира) и *сюжете* (роль *случая* и трактовка *необходимости*).

Для всей А. л. характерно принципиальное двоемирие. Изображенное пространство отчетливо разделяется на две сферы: «свой» и «чужой» для героя миры. «Свой» мир – область действия обычных (с точки зрения героя) жизненных законов и норм, как бы они ни истолковывались. «Чужой» мир, при всех вариантах его изображения и осмысления, обусловливает возможность неожиданных, непредсказуемых (но лишь по отношению к привычным для героя законам жизни) событий и поступков. *Точка зрения* читателя может при этом не совпадать с точкой зрения персонажа. Такая ситуация характерна, в частности, для фантастики, где герой может изначально принадлежать к неизвестному читателю и в определенной степени чуждому для него миру или до такой степени освоиться в нем, что соотношение своего и чужого в его восприятии радикально изменилось (вспомним, как вернувшийся из Бробдингнега Гулливер просит капитана встреченного в море корабля продеть палец в кольцо на крыше его домика, чтобы доставить его на палубу). Она возможна также и в историческом романе. Сохраняется, однако, определенная смысловая константа: в конечном счете противоположность двух миров сводится к противостоянию жизни и смерти. Фольклорный прообраз чужого мира – страна смерти или страна мертвых. Отсюда столь характерные даже и для нефантаститческой А. л. хронотопы «затерянного» мира (А. Конан-Дойль, Г. Хаггард), города мертвых (Р. Киплинг, Э. Берроуз, Х.Л. Борхес), мертвого дома (готическая проза, Ч. Диккенс, Ф.М. Достоевский). Сюжет в А. л. строится на идее испытания (в архаических ее истоках – прохождения через смерть), а в некоторых ее разновидностях – идее метаморфозы: смерти-воскресения и возрождения в новом и лучшем облике.

А. л. необычайно богата и разнообразна. Её истоки – в волшебных и новеллистических сказках (величайший образец последних – «Тысяча и одна ночь»), *эпопее* (ср. «Северную Одиссею» Д. Лондона или «Одиссею капитана Блада» Р. Сабатини), античном и рыцарском романе; в *новелле* и «пикареске» (*плутовском романе*). В эпоху Возрождения авантюрная традиция переосмыслена в великих романах

М. Сервантеса и Ф. Рабле, а в XVII в. у Ш. Сореля, Г. Гриммельсгаузена и Б. Грасиана. На авантюрной основе строился далее целый ряд непохожих друг на друга разновидностей романа и повести Просвещения: роман странствий (Д. Дефо, Т. Смоллет), психологический роман (А.Ф. Прево, П. Мариво), философско-сатирическая проза Д. Свифта, Вольтера, Д. Дидро и де Сада, семейно-биографический роман Г. Филдинга, роман воспитания И.В. Гете, эпистолярный роман Ш. де Лакло, *готический роман*. Все эти жанры дали богатые плоды в литературе XIX–XX вв. В эпоху романтизма складывается новый жанр авантюрно-исторического романа (Вальтер Скотт, В. Гюго, А. Дюма; в России – А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.К. Толстой), возродившийся – как и роман готический – на рубеже XIX–XX столетий. К середине XIX в. возникли жанры *детектива* – новеллы (Э.Т.А. Гофман, Э. По), позднее романа – и романа *социально-криминального* (Ч Диккенс, Э. Сю, А. Дюма, В. Гюго, П. Понсон дю Террайль), получившие мощное развитие с начала XX столетия. В этом веке появились и распространились также многочисленные разновидности авантюрной фантастики и криминальной литературы (включая т. н. триллеры). Литература путешествий и приключений продолжает отвечать неустранимой потребности человека жить и действовать в мире открытых возможностей и творческой инициативы.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ППД; *Соколянский М.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Киев, 1983.

Н. Д. Тамарченко

АВАНТЮРНОЕ ВРЕМЯ – разновидность изображаемого в литературе времени жизни *персонажей*, отличительная черта которого – возможность и необходимость *событий*, нарушающих нормы обычной – упорядоченной, регламентированной – социальной и семейной жизни, а также доминирование таких событий в развитии *сюжета*. В этом значении А. в. противопоставляется времени биографическому, бытовому и историческому.

Авантюрные события как таковые возможны вне обычных условий жизни, т. е. там, где отсутствуют определяющие факторы и отменено значение ценностей, присущих семье, государству, родовой и национальной традиции. Природе авантюрных событий вполне адекватно лишь особое пространство – «чужой мир» (в пределе – абсолютно чужой). Пребывание в нем для *героя* всегда – относительно недолгое отклонение от нормального хода жизни, к которому он в итоге непременно возвращается (хотя бы спустя десятилетия, как Робинзон Крузо). Это означает, что А. в., как правило, ничего не продолжает и не готовит: ни возрастных (биологических, психологических) изменений – хотя в рамках этого времени они и могут происходить и только в этих рамках иметь значение; ни процессов социализации (приобретенный на острове опыт в будущем Робинзону не пригодится); ни даже нравственного совершенствования.

Все, что дала герою предшествующая жизнь, – физические возможности героя, его психологический, моральный или интеллектуальный «багаж» – конечно, актуализируется в исключительных событиях; от этого зависят его успех или его выживание. Но поскольку герой сталкивается с условиями, абсолютно непохожими на привычные, принести ему пользу могут не сложившиеся стереотипы мышления и поведения, а то, чего он в себе, возможно, и не подозревал. Его жизнь в А. в. начинается, с такой точки зрения, с чистого листа. Вместе с тем, то новое, что в нем началось и реализовалось, в пределах этого особого времени и остается: А. в., как и соответствующее ему пространство, замкнуто в себе. Новые возможности героя, его новые знания и связи с людьми и с природой применимы и значимы только в авантюрном пространстве-времени. Вернувшись в обычную жизнь, он либо должен преобразиться, стать совсем другим (например, прежним), либо он будет так же неуместен в упорядоченной действительности, как герой американского фильма «Тарзан в Нью Йорке». Для того, чтобы этот прирожденный обитатель африканских джунглей смог действовать в чуждой ему цивилизованной обстановке, создателям фильма пришлось придумать криминальный сюжет: ведь именно в криминальной литературе авантюрная действительность – изнанка обычной жизни. Однако и в таких случаях она выделяется в особую, хотя и пересекающуюся с повседневной жизнью, пространственную сферу: иногда это «социальное дно» – особые кварталы или иные места такого же рода (точка пересечения – появление в обычном пространстве трупа или фигуры отщепенца). Отсюда ясно, что эта разновидность литературы приключений как раз не может строиться на «чистом» А. в., поскольку не изображает абсолютно чуждого герою пространства.

Иначе обстоит дело в греческом авантюрном романе, например, в «Левкиппе и Клитофонте» Ахилла Татия, где доминирует *хронотоп* «абстрактно чужого мира». Почти таковы же пространственно-временные условия развития сюжета в географическом романе приключений XIX–XX вв.: это особое время путешествия в затерянный мир, поиска сокровищ или пребывания на необитаемом острове, которое – чем ближе к цели, тем в большей степени – инородно обычному, нормальному времени и пространству. Абсолютной несоизмеримости и полной взаимной непроницаемости двух миров здесь уже нет; определенные связи и некоторое родство между ними все-таки существуют (так, у героев Г. Хаггарда ,или у Тарзана есть родственники в обычном мире). Еще сложнее время-пространство авантюрно-исторического романа: время путешествий и приключений Квентина Дорварда, Айвенго или Петра Гринева, князя Серебряного – это и время историческое, и необходимый этап их служебной карьеры и приобретения опыта.

С «чистым» А. в. мы вновь встречаемся в фантастике XX в. Время, занятое чрезвычайными событиями, здесь, несмотря на его непродолжительность, – самое главное время и содержание всей жизни как самого героя, так иногда и всего человечества (ср. новеллу Ф. Брауна «Арена»), показанное на фоне предшествующей и/или последующей их жизни в качестве отклонения, отступления от нормы, либо, наоборот, как возврат к давно утраченной норме («Отклонение от нормы» Д. Уиндема). В этом роде литературы противопоставление А. в. биографическому или историческому может иметь прямой положительный смысл, когда показана обновляющая катастрофа, т. е. когда жизнь отдельного человека или всего человечества авантюрными событиями не только приводится к концу, но и начинается совершенно заново и на лучших основаниях («Дом обновленных» или «Школа» К. Саймака). А. в. приобретает сразу характер и «абсолютного конца», и «абсолютного начала» жизни; выпадая из её обычного хода, это художественное время сращивается с временем *мифопоэтическим*.

«Чистое» А. в. не может быть измерено ни в календарных единицах, ни в часах или минутах (хотя бы они и упоминались). Последовательность и длительность важны и существенны там, где необходимо показать и объяснить качественные перемены, где сюжет строится на идее становления (формирования и развития) героя и мира. В *аван-*

тюрной же *литературе* герой и мир остаются неизменными; они лишь подвергаются испытанию. Поэтому А. в. характеризуется не закономерной последовательностью и значимой длительностью, а, напротив, случайной одновременностью (совпадениями) и случайной разновременностью (несовпадениями), при которых «важно успеть убежать, успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п.» (Бахтин, с. 242). Оно измеряется такими «ускоряющими» развитие сюжета действиями персонажей, как побег, преследование, вызов на поединок, внезапное появление или неожиданное исчезновение, или такими чужими воздействиями на героев, как отправка (отсылка), приглашение, получение известия (например, письма); либо, наоборот, отсчет времени ведется по событиям «ретардирующим»: «вдруг» наступившие пленение, болезнь, сон, беспамятство и пр. – более или менее явные варианты временной смерти. «Чистое» А. в., по мысли М.М. Бахтина, «не оставляет следов». Это справедливо для обоих рассмотренных нами вариантов: как для временного отклонения, так и для начала абсолютно новой жизни: напр., для героя новеллы Т. Старджона «Искусники с планеты Ксанаду» Брила и его родного мира временное его пребывание на чужой планете оказывается предпосылкой «смерти-рождения» и начала новой жизни «с чистого листа». Ничего не продолжая и не подготавливая, А. в. ничему и не учит. Зато события испытывают героя и его мир на прочность и либо подтверждают их право на существование, либо ведут их к гибели или катастрофе перерождения.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // ВЛЭ.

Н.Д. Тамарченко

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА (греч. autos – сам, bios – жизнь, grapho – пишу) – произведения *литературы художественной*, использующие форму автобиографии. Нехудожественная автобиография (описание своей жизни), создаваемая, например, в качестве делового документа, содержащего анкетные данные, является первичным «речевым жанром» (М.М. Бахтин), в котором субъект рассказывания и его объект совпадают. В современном делопроизводстве существуют четкие правила написания документа-автобиографии: все сведения о себе излагают в повествовательной форме от первого лица в хронологической последовательности (с указанием месяца и года) и таким образом, чтобы дать представление о жизни, квалификации и общественной деятельности автора-персонажа. А. п., взяв за основу этот первичный «речевой жанр», выстраивает собственное художественное целое. Во многом именно из-за своей тесной связи с «документом» А. п. балансирует на грани *художественности*. Например, с трудом поддается определению «вес» художественности в А. п. писателей, которой они часто предваряют свои сочинения («Я сам (Автобиография)» В.В. Маяковского, «Коротко о себе» А.А. Ахматовой, «Вместо предисловия» А.П. Межирова и пр.) Тем не менее, «у автобиографического жанра свои правила структурирования, которые могут совпадать, а могут и не совпадать с тем, что в тогдашнюю или в нынешнюю эпоху называют “искусством”» (Ф. Лежен).

А. п. объединяет большую группу различных художественных жанров, таких, как *роман* («Жизнь Арсеньева» И. Бунина, трилогия М. Горького), *повесть* и *рассказ* («Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова, «Котик Летаев» А. Белого, «Девушка моей мечты» Б.Ш. Окуджавы), автобиография-мемуары («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Былое и думы» А.И. Герцена). При всем различии жанров эти произведения объединяют общие способы построения композиционного и архитектонического целого. Во-первых, А. п. присущ особый тип границы между *автором* и *героем* (тип *художественного завершения*). Несмотря на то, что А. п. является рассказом о самом себе, субъект рассказа и его герой в составе произведения как целого не совпадают. Герой А. п. обладает своим собственным кругозором и *точкой зрения* на окружающий его мир («внутренний» мир *произведения*), тогда как автор видит этот мир в его целостности. Разная степень сближения автора и героя формирует и различные разновидности А. п.: наибольшая дистанция свойственна, напр., автобиографическому роману (*повествователь* в трилогии Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность»), а наибольшая степень «сближения» – *рассказчику* в автобиографии-мемуарах. Во-вторых, внутренний мир А. п. создает повествование о самом себе. *Сюжет* ограничен событиями, так или иначе касающимися лично героя произведения (и/или круга его близких – родственников, друзей, знакомых) и как раз в той мере, в которой они входят в его жизнь. По словам М.М. Бахтина, «ценностный центр» в А. п. занимают «социальные и прежде всего семейные ценности… организующие частную форму жизни» (Бахтин, с. 224). Этим, напр., автобиография-мемуары отличается от *мемуаристики* в собственном смысле, в которой ценностным центром могут быть события общественной и исторической значимости. Динамическое противоречие между частным и всеобщим составляет один из факторов, формирующих архитектонику А. п.; это обостряет вопрос о её актуальности для читателя. В-третьих, способ рассказывания в А. п. – это, как правило, ретроспекция, тогда как сюжет строится в противоположной перспективе: от начала к концу жизни (или от события, замещающего рождение по степени своей значимости в судьбе героя, до события, актуализирующего подведение неких, пусть и предварительных итогов). Возможно нарушение «жизненного» порядка изложения событий, смещение хронотопа. Однако в любом случае взгляд изнутри художественного мира предполагает жизненную последовательность биографического времени, тогда как внешний, авторский взгляд на произведение позволяет увидеть ценностное значение и смысл всей цепи биографических событий. (См., например, рефлексию по этому поводу в автобиографии С. Мрожека: «Я начинаю с надеждой, что по ходу рассказа проявится форма и смысл прожитой мною жизни. Не хотелось бы думать, что в ней был только хаос и случайные стечения обстоятельств»).

А. п. выступает как один из вариантов биографической прозы, сближаясь с последней в плане ценностной ориентации внутреннего мира произведения и по наиболее часто используемому способу построения сюжета, и отделяясь от неё иным соотношением внешней и внутренней точек зрения.

Лит-ра: Автобиографическая практика в России и во Франции: Сб. статей / Под ред. К. Вьолле и Е. Гречаной. Москва, 2006; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1996; *Винокур Г.О.* Биография и культура. М., 2007; *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977; *Лежен Ф.* В защиту автобиографии // Иностранная литература. 2000. № 4.

М.Я. Сорникова

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ – особый тип соотношения эмпирических жизненных событий и художественно-

го творчества: исходная сюжетная модель, получившая в сознании писателя онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его творчестве.

Варианты решения проблемы «поэзии и правды», творчества и биографии писателя в науке Нового времени расположены между двумя полюсами. На одном из них биографические события последовательно игнорируются, и внимание исследователя сосредоточено только на внутренней структуре *текста*. На другом текст воспринимается как более или менее достоверное преломление фактов авторской биографии или как средство воссоздания «психологического портрета» писателя. Б.В. Томашевский обратил внимание на существование и значение биографической легенды, создаваемой самим автором и в какой-то степени домысливаемой читателями, а также обозначил ряд типов таких легенд («деятель-автор», «поэт-романтик», «умирающий поэт», «хорошие люди» 1880-х годов и т. п.). Источники этой легенды – в первую очередь quasi-автобиографические сочинения: «исповеди», «признания», «дневники», «путевые записки», письма, а также биографические намеки. При этом лирическим стихотворениям принадлежит роль, сравнимая только с документальными текстами. Не менее важны культурно значимые жесты, «отмеченные» поступки, отразившиеся в сознании современников, анекдоты, зафиксированные слухи и т. п. Различая «документальную» биографию, иронически названную «послужным списком», и «творимую автором легенду», ученый лишь вторую склонен был считать подлинным литературным фактом: «...Своим созданиям поэт предпосылал не реальную – послужную свою биографию, а свою идеальную биографическую легенду. Для историка литературы только она и важна для воссоздания той психологической среды, которая окружала эти произведения, и она необходима постольку, поскольку в самом произведении заключены намеки на эти – биографически-реальные или легендарные, безразлично – факты жизни автора» (Томашевский, с. 8).

В работах Д.Е. Максимова и З.Г. Минц это понятие было применено к творчеству символистов, с заменой термина «легенда» термином «миф». Реконструкция индивидуальных А. м. – насущная задача историка литературы, решение которой позволило бы создать своего рода мост от поэтики и литературного быта к реальному комментарию текста.

Лит-ра: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990; *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л., 1978; *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-литературном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992; *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987; *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А.А. Блока. М., 1997; *Максимов Д.Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. III. Тарту, 1979; *Минц З.Г.* Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I. (5). Тарту, 1974; *Томашевский Б.В.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. №4.

Д.М. Магомедова

АВТОБИОГРАФИЯ – см.: *Автобиографическая проза, Автобиографический миф*

АВТОР (лат. auctor – создатель, творец) – 1) реальное лицо, существование которого исторически достоверно или известно из преданий, которое является фактическим создателем данного *произведения* искусства (ряда произведений) или которому приписывается их создание; 2) «субъект эстетической деятельности» (М.М. Бахтин) или А.-творец, единственная форма бытия которого – само художественное произведение как целое, т. е. как выражение единого смысла, единой личной позиции (см.: *позиция авторская*) по отношению к миру и другому человеку (*герою, читателю*).

Идентификация А. в первом понимании термина историческая и отчасти юридическая проблема: принадлежность произведения тому или иному лицу (авторство) может быть установлена с помощью исторических документов – не только рукописей, переписки или мемуарных свидетельств, но и на основе, например, договоров или платежных ведомостей издательства или журнала. При втором понимании идентификации подлежит не реальная личность, а созидающее начало, природу и характер которого воспринимающий может реконструировать по результату деятельности, т. е. по произведению. Об авторстве в этом значении (по слову поэта – о «присутствии создателя в созданье») говорят либо особенности *текста* произведения (в частности, определенные приметы индивидуального *стиля*), либо признаки высшей целесообразности в структуре изображенного мира, особенно в *системе персонажей*. Реконструкция А. как «художественной воли», определяющей структуру произведения, возможна совершенно независимо от того, имеем ли мы дело с творчеством личным или коллективным; авторством объявленным, скрытым (псевдонимы) или анонимным, подлинным или фиктивным (случаи мистификаций). А также авторством исторически достоверным или, по крайней мере, в принципе поддающимся такому определению (ср. вопрос об авторстве «Тихого Дона») либо, напротив, практически недоказуемым (таков, видимо, «шекспировский вопрос»), а то и явно легендарным («гомеровский вопрос»). И в итоге подтверждается не историческое или юридическое тождество лица, а тождественность основных смысловых (в первую очередь – ценностных) установок, выраженных в разных произведениях одного А., а также единство и своеобразие способов выражения этих установок в материале (отсюда, напр., термин «гомеровские сравнения»).

При всех принципиальных различиях между двумя основными значениями термина, они часто не различаются, поскольку необходимость объяснить произведение и его смысл рассматривается как повод для поисков источников того и другого в психологии и биографии его создателя. А. в первом значении термина, т. е. «биографический А.» (Б.О. Корман), смешивается с А.-творцом в тех случаях, когда произведение (чаще всего – при изучении *лирики*) рассматривается в качестве выражения жизненного опыта поэта или типичных для него психологических состояний («переживаний»). Между тем, если «я» в лирическом стихотворении имеет чрезвычайное сходство с «биографической личностью» А. (напр., в поэзии М. Лермонтова или А. Блока; у других поэтов, напр., у А. Пушкина или в «ролевых» стихотворениях Н. Некрасова, между ними бывают очевидные и даже резкие различия), то это сходство может оказаться отнюдь не проявлением «непосредственности» или «исповедальной искренности», а наоборот, – результатом целенаправленных усилий создателя произведения. А

именно – эстетизации А.-творцом собственной реальной личности и жизни, т. е. создания «*автобиографического мифа*» (Д.М. Магомедова).

О неправомерности смешения и тем более отождествления двух столь различных по отношению к созданному произведению ипостасей писателя или художника – его реального «эмпирического» я и *образа* этой личности внутри произведения – говорил еще Ф. Ницше. В «Рождении трагедии из духа музыки» он утверждает, что лирическое Я «не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически-реального человека (Ницше уподобляет художественное творчество сновидению – *Н.Т.*), а представляет собою единственное вообще истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей». И, в частности, упомянутый гений «среди этих отображений» может увидеть и «*самого себя* как не-гения». Вот пример, приведенный философом: «В действительности Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха; между тем как тот субъективно-желающий и стремящийся человек-Архилох вообще никак и никогда не может быть поэтом» (Ницше, с. 73–74). Заметим, что «подобие человека-Архилоха», видимо, – «образ автора», т. е. особого рода персонаж, созданный А.-творцом в качестве автопортрета. Вскоре после Ницше аналогичные мысли об авторском «я» высказал М. Пруст в эссе «Против Сент-Бёва»; на необходимость разграничивать личность художника как частного человека и те человеческие проявления, которые мы находим в его творчестве, указал также Б. Кроче. Однако восходящее к эпохе романтизма популярное стремление «искать объяснение произведения в создавшем его человеке» (Р. Барт) было вновь актуализировано вначале психологией рубежа XIX–XX в., а затем и психоанализом – как фрейдистским, так и юнгианским.

По отношению к такого рода «биографически-внетекстовой» трактовке автора противоположный полюс – возникшее на почве формализма и впоследствии структурализма истолкование его как «субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его» (Барт, с. 387). К этой крайней позиции близка, например, трактовка «образа автора» как «идейно-стилистического средоточия целого» у В.В. Виноградова. Возможны и компромиссные (в действительности – внутренне двойственные) решения проблемы. Существенное родство, например, обнаруживается между идеями Б.О. Кормана и В. Шмида, который противопоставляет «конкретному автору», т. е. «реальной исторической личности, создателю произведения», его образ внутри произведения: в последнем «при помощи симптомов, индициальных знаков выражается автор. Результат этого семиотического акта, однако, не сам конкретный автор, а *образ* создателя произведения, воплощенный в его творческих актах. Этот образ… который содержится в произведении и реконструируется читателем, я называю *абстрактным автором*» (Шмид, с. 41–42). В этом противопоставлении творческая сила приписывается «реальной исторической личности» (которая у Б.О. Кормана называется «биографический автор»), смысловое же единство произведения признается идентичным автору («образу автора») уже как результату действия этой силы.

Иное соотношение с обозначенными полюсами демонстрирует более сложный подход, для которого автор – именно творческая инстанция, **реализованная в тексте**, но в то же время имеющая **внетекстовый источник**. Таким источником, в отличие от трактовок Б.О. Кормана или В. Шмида, отнюдь не считается существующая вне текста реальная историческая личность. Напротив, только приобщение к внеличным истокам творчества (вспомним: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется..») превращает такую личность в автора-творца. В результате так понятый автор находится не вне и не внутри произведения, а – пользуясь выражением Бахтина – «по касательной» к нему. Вопрос об инстанции, благодаря которой произведение «представляет собою телеологически организованное целое» (А.П. Скафтымов), в этом случае не ведет к поискам автора в исторической действительности. Ведь, согласно научной традиции, о которой здесь идет речь, при всей реальной адресованности произведения и его укоренённости в жизни, поставленная в нем проблема именно созданием произведения и решается.

Этот подход к проблеме, одновременно внутритекстовый и «телеологический», т. е. своим вопросом о цели выводящий за пределы текста, выразился в понятии «имманентного» А. у А.Ф. Лосева и был наиболее глубоко обоснован и последовательно осуществлен М.М. Бахтиным. Он, несомненно, базируется на представлении об изначально двойственной и даже антиномичной природе художественного произведения: будучи, с одной стороны, организованным материалом (в литературе – речевым), с другой, оно одновременно – «*эстетический объект*», или изображенный мир, имеющий совершенно иную, нежели материал, а именно – *ценностную структуру*. Поэтому упорядоченность материала («*композиция*») и вызывает вопрос о цели. Но композиция нужна для воплощения в материале эстетического объекта (формы материала – композиционные формы). Ценностная же структура эстетического объекта («архитектоника», по Бахтину, «конструкция», по П. Флоренскому) самоцельна в том смысле, что ради нее произведение и создавалось, что авторский замысел о мире и человеке непосредственно этой структурой и передан. Так, А.-творца в «Евгении Онегине» мы видим прежде всего в соотношении жизненных позиций и судеб Онегина, Татьяны и Ленского.

Увидеть «позицию» А.-творца (см.: *Позиция* авторская) в организованной им системе ценностей, которую можно воспринять лишь через целенаправленную структуру материала, – в этом и состоит задача интерпретатора смысла произведения (см.: *Смысл художественный*, *Интерпретация*). А.-творец – инстанция, не «стоящая за» героем (скрытая за ним), а «отвечающая» на смысл его личности и его судьбы, причем не словами, а самим изображением, т. е. всем произведением. Как целое оно, по Бахтину, – «тотальная реакция автора на целое героя». Такую позицию по отношению к миру и другому человеку читатель как участник жизни занять не в состоянии, он может к ней приобщиться только как участник эстетического события. Но тем необходимее она становится: именно поэтому читатель ищет контакта с тем, кто, по его мнению, «стоит за» всеми героями и «за» изображенным миром и на основе этого контакта строит те или иные предположения об А.-творце. Игнорируя вопрос о *произведении* как особом эстетическом событии, соучастником которого становится воспринимающий, подменяя его вопросом о «письме», мы лишаемся возможности ответить и на вопрос «что такое автор?» (М. Фуко). Ясно, что это не «реальный писатель» и не «фиктивный говорящий», но предположение, что А. «осуществляется в самом этом разделении» (видимо, он, с такой точки зрения, суще-

ствует «между» двумя названными субъектами) – также не решение, ибо не выводит к смыслу. Ситуация безвыходна потому, что, по мнению французского философа, «теории произведения не существует».

В истории художественного творчества и самосознания выделяются несколько сменяющихся этапов и художественных направлений в истолковании категории А.-творца: а) неразличение автора и исполнителя или «скриптора»; этот двойственный субъект – медиум, посредник, связывающий аудиторию с внеличной творческой силой (античность и средневековье); б) концепция гения (преромантизм и романтизм), уподобляющая личность А. – в единстве «биографической» и эстетически-творческой ипостасей – Богу-творцу; *произведение* при этом – одна из возможных (потенциально бесконечных) реализаций индивидуальной творческой силы; в) идея «имманентного» авторства, т. е. возможности и необходимости читательской и исследовательской реконструкции «организующей художественной воли» из состава и структуры созданной ею, но автономной и самоценной эстетической реальности (классический реализм и постреалистические направления конца XIX–XX вв.). Эти последовательно возникавшие «парадигмы» осознания авторства как творчества, в сущности, – его взаимодополнительные и взаимокорректирующие аспекты, что и проявилось в концепции А.-т., созданной М.М. Бахтиным.

Сущность А.-т. и его функции во многом определяются его «**вненаходимостью**» по отношению как к изображенному миру, так и к той действительности (природной, бытовой, исторической), которую этот вымышленный мир воспроизводит (ср.: *мимесис*). В этом отношении А.-т. противопоставляется в первую очередь *герою,* бытие которого замкнуто границами изображенного мира. В то же время, будучи источником единства эстетической реальности, инстанцией, ответственной за целостный смысл художественного высказывания или же «носителем концепции всего произведения» (Б.О. Корман), А.-т. должен быть отграничен не только от писателя как исторического и частного лица, но и от различных «изображающих субъектов» (образ автора, повествователь, рассказчик) внутри произведения.

У А.-т. и героя глубоко различны цели и характер деятельности. Даже и в тех случаях, когда герой – человек искусства (писатель, художник и т. п., как например, Райский в «Обрыве» или Федор Годунов-Чердынцев в «Даре») и показан не только в житейских обстоятельствах, но и в процессе творчества, его поступок всегда связан с определенной жизненной задачей. Событие жизни героя всегда – либо испытание (включая испытание авторского слова), либо фактор и стимул становления характера, а потому соотнесено с его представлением о жизненных целях и ценностях. В результате все действия героя и его судьба при взгляде изнутри его мира предстают в качестве реальных (жизненных) и оцениваются – им самим или ставшим на его точку зрения читателем – в категориях познания (истинности / ложности) или этического поступка (добро / зло). Так, мы соглашаемся или спорим с суждениями Базарова или Раскольникова, поступками Онегина или Татьяны. Точно так же мы можем принимать или не принимать идею, поступок или жизненное поведение в целом героя-писателя.

Деятельность же автора является не жизненной, а исключительно эстетической, т. е. изображающей и оценивающей чужую жизнь (героя) извне этой жизни, с «**внежизненной**» точки зрения. Задача автора – не познание или этическое самоопределение, а создание формы героя и его мира, их эстетически значимых границ. Именно такова эстетическая оценка чужого познания и поступка. Форма художественного целого – это его смысловая завершенность, воплощенный ответ А.-творца (а вместе с ним – и читателя) герою, реакция на его мир. Но «завершить» мир произведения, иначе говоря, создать границы жизни героя и смысла этой жизни возможно только с «внежизненной» позиции, находясь в совершенно ином «плане бытия». «Внежизненная активность» А.-т. по отношению к герою, его особая заинтересованность в нем подобны отношению Бога к человеку (в трактовке христианской религиозной философии). Изнутри земной человеческой жизни нельзя увидеть ее итоги – ни фактические, ни смысловые, ибо кругозор наблюдателя ограничен незавершенным настоящим. Но вне любой становящейся индивидуальной жизни, в Абсолютном сознании, эти итоги уже наличествуют, так что возможно любовное созерцание этой жизни как уже свершившейся.

Именно в качестве создателя *художественного завершения* (формы целого как границы смысла героя и его мира) А.-т. отличим от *образа автора, повествователя* и *рассказчика.* Все перечисленные субъекты изображения наделены – в отличие от лиц только действующих и являющихся лишь предметами изображения – «образотворческой» силой, однако не являются первичной творческой инстанцией (по отношению к миру как творению таковой считается Бог). Поэтому соотношение трех типов субъектов действий («актантов»), принципиально разных по своему характеру, – «первичного» А., его субститута внутри произведения и героя – может быть с целью более четкой дифференциации адекватно представлено с помощью терминов классической теологии: «Первичный автор – natura non creata quae creat <природа не сотворенная, которая творит – *Н.Т.*>; вторичный автор – natura creata quae creat <природа сотворенная, которая творит – *Н.Т.*>. Образ героя – natura creata quae non creat <природа сотворенная, которая не творит – *Н.Т.*>». (Бахтин. Собр. соч. Т. 6, с. 412).

Обратимся вновь к проблеме отличия А.-т. от «биографической личности» А. Точка их кажущегося совпадения – имя. (Эту проблему фиксирует и Фуко). А.С. Пушкин – историческое и одновременно частное лицо, писатель, биография которого может содержать определенное соотношение названных двух аспектов, но не может (в этом правота сторонников идеи «смерти автора») рассматриваться в качестве объяснения эстетической реальности произведений этого писателя. Но А.С. Пушкин для нас также – обозначение А.-т., которого мы находим в художественных произведениях, созданных писателем с такой фамилией. Это отнюдь не означает, что, узнав, кому произведение принадлежит, мы хоть сколько-нибудь существенно продвинулись в понимании его смысла: источник такого понимания – не имя, а художественный текст.

Становясь А.-т., тот или иной человек перестает быть только историческим или частным лицом, ибо последние не могут, оставаясь таковыми, быть в тот же самый момент субъектами эстетической деятельности. Позиция А.-т. по отношению к создаваемому им миру героя (см.: *позиция авторская*) принципиально отлична от позиции того же человека, выступающего в качестве участника исторического события или события частной жизни. Об этом говорит тот факт, что обе названные роли могут оказаться предметом изображения того же писателя, ставшего А.-т. Создатель художественного произведения иногда изображает и самого себя в качестве пишущего и сочиняющего («Евгений Онегин»). Но подлинный А.-т. может приписать этому «вторичному автору» (образу автора) лишь какую-то часть уже го-

тового текста в качестве якобы созданной на наших глазах («Покамест моего романа / Я кончил первую главу»). В подобных случаях мы встречаемся с литературной игрой, имеющей не больше отношения к реальности, чем рассказ о персонажах, ищущих для себя автора (пьеса Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора»).

Такого рода противопоставления представляются вполне обоснованными и почти сами собою разумеющимися. Однако, если мы вернемся к последнему замечанию Ницше об Архилохе, обнаружится, что в них скрыта весьма не простая проблема: каким же образом Архилох, который в качестве просто человека «никак и никогда не может быть поэтом», все же им становится? Вопрос этот разрешается прежде всего в самом искусстве, а именно в поэзии. В стихотворении А. Пушкина «Поэт» оказывается, что вне события творчества поэт – человек обыкновенный, если не обыкновеннейший: «И меж детей ничтожных мира / Быть может всех ничтожней он». Но тот, кто всего-навсего один из многих, становится избранным Поэтом, как только начинает творить: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел». Эта же метаморфоза – превращение обыкновенного человека в Поэта – показана и в стихотворении «Пророк». Акт творчества – момент преображения простого смертного в Творца, исчезновения его (равносильного смерти) из привычной жизни и воскресения уже в ином плане бытия (в пространстве-времени творчества) и в качестве существа иной природы: «Как труп в пустыне я лежал / И Бога глас ко мне воззвал: / Восстань, пророк».

Другая трактовка той же темы – в известном стихотворении Б. Пастернака: нужно не перестать быть собой, преобразившись в нечто необычайное, а отбросить любые роли и маски, вернувшись к подлинному, изначальному *Я*, так как творчество – не игра, а реализация глубин личности, на которых она причастна всеобщему: «Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба / И тут кончается искусство / И дышит почва и судьба». Но ведь если у А. Пушкина преображение героя стихотворения связано с Божьим словом, носителем которого он и становится, то (поскольку, в сущности, речь идет о художественном творчестве), и это означает, что поэта создает причастность к традиции, иными словами – к почве. И у Б. Пастернака – в других терминах – внутреннее отчуждение от «житейского волненья» достигает той грани, на которой оно позволяет увидеть жизнь из-за ее пределов.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1974; *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003; *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002; *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М., 1971; *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001; *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971; *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990; Проблема автора: онтология, типология, диалог: Литературоведческий сб. Вып. 25. Донецк, 2006; *Рымарь Н.Т., Скобелев В.П.* Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских классиков. М., 1972; *Стеблин-Каменский М.И.* Место поэзии скальдов в истории мировой литературы // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978; *Топоров В.Н.* Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. М., 1993; *Фаустов А.А.* О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании М.М. Бахтина // Филологический журнал. 2005. № 1; *Фуко М.* Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

Н.Д. Тамарченко

АВТОРИТАРНОЕ СЛОВО – см.: *Разноречие прозаическое*

АВТОРСТВО – см.: *Автор*

АВТОР-ТВОРЕЦ – см.: *Автор*

АГИОГРАФИЯ – см.: *Житие*

АДРЕСАТ – воспринимающая инстанция *дискурса*, коррелятивная инстанции адресанта («отправителя» *текста*). В первичных *речевых жанрах* фигура А. совпадает с реальным «получателем» – участником единичного коммуникативного события высказывания; однако в произведениях идеологических (в частности, литературных) она является позицией миропонимания, уготованной для каждого потенциального реципиента – позицией «разных степеней близости, конкретности, осознанности» (Бахтин, с. 337). Любое существенное изменение текста ведет к изменению такой позиции, что позволяет мыслить «имплицитного» А. как рецептивную функцию текста, неотождествимую ни с фактическим его *читателем*, ни с условным («эксплицитным»). Строки А. Пушкина «Читатель ждет уж рифмы *розы*; / На, вот возьми ее скорей!» – адресованы не тому наивному читателю, который в них прямо назван, а такому, кто понимает и принимает их ироническую тональность, однако не каждый реальный читатель бывает готов к авторской игре с ним. Вторичные речевые жанры «ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее ... имеют адресата» (Мандельштам, с. 50); высказывание достаточно высокой социокультурной значимости несет в себе «высшую инстанцию ответного понимания... Это конститутивный момент целого высказывания, который при более глубоком анализе может быть в нем обнаружен» (Бахтин, с. 338) как «провиденциальный собеседник» (О. Мандельштам) *автора*. В *литературе художественной* виртуальный (предельно возможный) А. *произведения* – это «концепированная личность, являющаяся элементом не эмпирической, а эстетической реальности» (Корман, с. 332). Творя эту вторую реальность, автор «формирует принципиальные особенности читательского восприятия как неотъемлемую часть художественного мира» (Гиршман, с. 535), характеризующуюся авторитарностью монологического согласия, или провокативностью диалогического разногласия, или инспиративностью диалогического согласия, а также различной мерой соотносительности взаимодополнительных начал узнавания и *остранения*, сопереживания (герою) и сотворчества (с автором). Освоение эстетической реальности «эмпирическим» читателем требует «духовной работы» (Гумилев, с. 59), предполагает с его стороны значительное ментальное усилие превращения в действительного А. данного произведения – «избранного, окликнутого по имени» (Мандельштам,

с. 52).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров; 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Гиршман М.М.* Литературное произведение. Теория художественной целостности. М., 2007; *Гумилев Н.С.* Читатель // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990; *Корман Б.О.* Теория литературы. Ижевск, 2006; *Магомедова Д.М.* О. Мандельштам и И. Дмитриев (Проблема внутреннего и внешнего адресата стихотворения) // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991; *Мандельштам О.Э.* О собеседнике // Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987.

В.И. Тюпа

АКТАНТ (лат. ago – привожу в движение, действую) – термин, введенный французским лингвистом Л. Теньером, который называл актантами «существа или предметы, участвующие в процессе в любом виде и в любой роли, пусть даже в качестве простых фигурантов или самым пассивным образом». В *нарратологии*, занимающейся изучением повествовательных структур, общих для большой группы текстов, А. (по иной терминологии – актор) – обобщенный термин для обозначения синтаксической позиции любого действующего лица, существа или предмета. В отличие от *персонажа* и/или *героя*, А. свободен от конкретно-личностных характеристик, являясь «чистой» функцией *нарратива* (повествовательной структуры). К примеру, Емеля-дурак и Питер Пэн, являясь героями (персонажами) конкретных, но весьма разных сказок, занимают в нарративной структуре волшебной сказки тождественную актантную позицию.

В зависимости от роли А. в повествовании, А.-Ж. Греймас, на основе анализа 31 функции В.Я. Проппа («Морфология сказки»), выделил, применительно к эпосу, мифу и волшебной сказке, шесть типов А., которые, в свою очередь, могут подвергаться более детальной дифференциации. Это – субъект (в конкретной реализации – главный герой, главный персонаж, протагонист), который стремится получить желанный объект; объект (в конкретных произведениях – предмет или человек), являющийся целью, к которой стремится субъект; донатор (или даритель) – наделенный сверхъестественными возможностями актант, который предоставляет субъекту ресурсы, необходимые для достижения последним его целей; помощник – актант, вступающий в союз с субъектом для более успешного достижения последним его целей; противник (антагонист) – класс персонажей, вступающих в противоборство с субъектом; бенефициарий – класс персонажей, который получают выгоду от действий субъекта, помощника или донатора.

Каждый конкретный персонаж может сочетать в себе несколько актантных функций – быть одновременно (или последовательно – в формах актантной трансформации) субъектом и бенефициарием, помощником и дарителем и т. д. Данные А. могут объединяться в свою очередь в класс А *наррации* (А., о которых ведется рассказ) – в противоположность А. коммуникации (А., которые являются субъектами рассказывания-слушанья – нарратору, наррататору и т. д.). Конкретизацией нарративной функции А. могут стать фигуры агенса («активного» А.) и пациенса («пассивного» А.). Определенная конфигурация А. в определенном типе нарратива именуется актантной структурой.

Нарратология, разработавшая широко разветвленную типологию различных видов нарратива и, соответственно, актантных структур, применяет данный инструментарий, а также понятие А., и при анализе литературных *произведений*, прежде всего – повествовательных (*новелла, рассказ, роман*).

Лит-ра: *Греймас А.Ж., Курте Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика. М., 1983; *Греймас А.Ж.* Размышления об актантных моделях // Греймас А.Ж. Структурная семантика: Поиск метода. М., 2004; *Ильин И.П.* Актантовая система. Актор // ЗЛ-Э; *Теньер Л.* Основы структурного синтаксиса. М., 1988.

В.А. Миловидов

АКТАНТНЫЕ СТРУКТУРЫ – см.: *Актант*

АЛЛЕГОРИЯ (греч. allos – иной, agoreuō – говорю) – иносказание; отдельное высказывание или цельное словесное *произведение*, буквальный смысл которого указывает на иной, скрытый (не выраженный эксплицитно в *тексте*) смысл. Чаще всего в А. чувственно конкретный *образ* указывает на некое отвлеченное понятие, идею. Скрытый смысл А. может подразумеваться самим ее *автором*, но может и вкладываться толкователем в текст, который изначально такого смысла не имел.

Уже в эпоху античности А. приобрела двойную функцию, выступая и как прием порождения речи, и как прием ее понимания и толкования. В первом случае она подлежала ведению *риторики* (затем – *поэтики* и литературоведения), во втором – ведению философии (позднее – экзегетики и герменевтики). Эта двойственность А., сохранявшаяся на всех этапах ее истории, отражена в современной западной терминологии, где за вторым значением (А. как прием толкования текста) закреплен термин «аллегореза» (напр., нем. Allegorese).

Понимание А. и оценка ее как художественного *приема* в ходе истории словесности не раз претерпевали изменение. Античная риторика трактовала А. как высказывание, в котором «смысл» расходится со «словами»: «Аллегория, по-латыни inversio, словами показывает одно, а смыслом – нечто другое (aliud verbis, aliud sensu ostendit), либо даже обратное» (Квинтилиан. «О воспитании оратора». 8:6:44). А. в риторике – «фигура мысли», в известной степени параллельная метафоре: если метафора представляет собой замену слова, имеющего буквальный смысл, на слово, имеющее переносный смысл, то А. представляет собой замену мысли, в точности выражающей волю говорящего, на другую мысль, которая лишь намекает на эту первичную подлинную мысль. Но поскольку мысль передается группой слов, составляющих цельное высказывание, то фактически А. в античной риторике отличается от метафоры главным образом количественно: она возникает, «когда непрерывно текут многие метафоры» (cum fluxerunt continuae plures tralationes) (Цицерон. «Оратор». 24:94); «непрерывная метафора создает аллегорию (allegorian facit continua metaphora)» (Квинтилиан. 9:2:46).

Приводя в пример А. начало оды Горация: «О, корабль, отнесут в море тебя новые волны. Что ты делаешь? Останься в гавани!» (Hor. Carm. 1:14), Квинтилиан поясняет: «В этом месте Гораций называет государство кораблем, гражданские войны – волнами и бурями, мир и согласие – гаванью» (8:6:44). На этом примере видно, как А. образуется из сплошного ряда метафор: ряд слов в переносном значении (фигур слов) складывается в целую мысль, также имеющую переносное значение (фигура мысли). А., дающая словам, по определению Квинтилиана, «обратный смысл» (contrarium), близка иронии. Квинтилиан выделяет также осо-

бый тип А., которая возникает «без переноса (sine tralatione)»: в этом случае нет двух ситуаций, образованных двумя рядами параллельных понятий (государство и мир – корабль и гавань), но какой-либо одной ситуации придается иносказательный смысл. В качестве примера Квинтилиан приводит IX эклогу Вергилия: здесь описывается вполне реальный быт пастухов, однако под одним из пастухов, Меналком, Вергилий имеет в виду себя, что и придает всей ситуации аллегорический характер. «В этом месте все слова, кроме имени, употреблены в собственном смысле, однако под пастухом имеется в виду не Меналк, а Вергилий» (8:6:46).

Важные следствия для дальнейшего развития учения об А. имело акцентирование ее «темноты» и загадочности, имеющее место у многих античных авторов. Деметрий («О стиле», § 101) сравнивает А. с «темнотой и ночью». «Более темная (obscurior) аллегория называется загадкой (aenigma)», – пишет Квинтилиан, отмечая далее, что для оратора такая А. становится скорее недостатком речи, поэты же ею беспрепятственно пользуются (8:6:52). В то же время Цицерон считает, что «темноту» (obscuritas) надлежит добавлять в речь, ибо она служит ее «важным украшением (magnum ornamentum)» («Об ораторе». 3:42:167). Различались замкнутая в себе А., не содержащая никаких прямых отсылок к подразумеваемой мысли (tota allegoria), и такая, в которой иносказание перемежалось с подобными отсылками (permixta apertis allegoria) (Квинтилиан. 8:6:47); аллегория второго типа фактически приближалась к сравнению-уподоблению.

Как прием толкования А. особенно активно использовалась в те исторические моменты, когда требовалось переосмыслить старые авторитетные тексты в соответствии с народившимися новыми формами мышления: буквальный смысл старых текстов начинал восприниматься как неприемлемый и неудовлетворительный, в тексте начинали искать новый смысл, тем самым трактуя его как А. Впервые такая ситуация возникла в связи с потребностью переосмыслить древние мифы в новом философском контексте (аллегорическое – космологическое или моральное – толкование мифов у стоиков и в неоплатонизме). Первоначально для обозначения такого толкования фигурировал термин hyponoia (буквально «предположение», «подозрение»); еще у Оригена (III в.) «А.» и «гипонойя» используются как синонимы. Вторично потребность в аллегорическом переосмыслении старых текстов возникает в культуре эллинистического иудаизма (Филон Александрийский с его толкованием текстов Ветхого Завета); особого расцвета такое толкование достигает в раннехристианской и средневековой культуре, где потребность в А. обуславливалась прежде всего необходимостью гармонизировать между собой тексты Ветхого и Нового Заветов. В практике т. н. многосмысленного толкования Священного Писания А. встраивается в систему четырех (у некоторых авторов – трех) смыслов, суть которой передана в знаменитом речении Августина Дакийского (или Августина Датского, ум. 1285) из его теологического компендиума «Rotulus pugillaris» (ок. 1260): «Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quid speres (или, в более распространенном варианте Николая из Лиры, – quo tendas) anagogia». «Буквальный смысл учит прошедшим событиям, аллегорический – чему верить, моральный – что делать, анагогический – на что надеяться (к чему стремиться)» (см. об этой формуле: Brinkmann H. Mittelalerliche Hermeneutik. Tübingen, 1980. S. 240–244; Peppermueller R. Schriftsinne // Lexikon des Mittelalters. München, 2002. Bd 7. S. 1569).

Аллегорический и моральный (тропологический) смыслы лежат между буквальным (историческим) смыслом и высшим – анагогическим (т. е. трактующим уже о небесной жизни и тем самым «возводящим к небу»); при этом А. связывается с «верой», а тропология – с «нравственностью»: «Хотя поверхность текста прилажена к одному смыслу, внутри таится множество тайн и через одну и ту же вещь различными способами аллегория воздвигает (edificet) веру, тропология – нравственность; анагогия же ведет вверх многообразными путями...» (Иоанн Солсберийский. «Поликрат». VII, 12. Patrologiae cursus completus. Series latina. Vol. 199. Col. 666). К произведениям светской словесности многосмысленное толкование применялось в полном виде редко («Антиклавдиан» Алана Лилльского, где в предисловии сам *автор* предлагает *читателю* толковать его творение в трех смыслах), но обычно принимало упрощенный вид: сохранялось различение поверхностного смысла и смысла «спрятанного», сокровенного; при этом скрытые смыслы, как правило, сводились к одному. Некоторые авторы оставляли термин «А.» за Священными текстами, а в отношении текстов светских использовали термин «покров» (integumentum, tegmen, involucrum). Такое различение проводит, в частности, Бернард Сильвестрис (XII в.): «Аллегория – это высказывание (oratio), скрывающее под историческим повествованием истинный и отличающийся от внешнего (ab exteriori diversum) смысл, как в повествовании о борьбе Иакова. Покров (integumentum) – это высказывание, скрывающее под измышленным повествованием (sub fabulosa narratione) истинный смысл, как в повествовании об Орфее. Ибо и история, и вымысел (fabula) имеют скрытую тайну... Аллегория соответствует Божественному тексту, покров – философскому [т. е. всякому светскому]» (Цит. по: Brinkmann, S. 169). Различие состоит в том, что «поверхность» («аллегория») священного текста образована истиной, правдивой «историей»; поверхность же светского текста («покров» – его буквальный смысл) образована вымыслом.

То же противопоставление буквального и скрытого смысла передавалось и метафорой скорлупы (cortex, testa) – ядра (nucleus), которая появляется уже у Фульгенция (в толковании «Фиваиды» Стация): «Нередко песни поэтов сравниваются с орехом. В орехе есть две вещи – скорлупа (testa) и ядро; так и в поэтической песне есть две вещи – буквальный и мистический смысл (sensus litteralis et misticus). Ядро скрыто под скорлупой – мистический смысл скрыт под буквальным». Ребенок играет с целым орехом – взрослый же разбивает оболочку, чтобы насладиться ядром (Цит. по: Brinkmann, S. 184).

Данте, в отличие от многих других средневековых авторов, сохраняет термин «А.» и в отношении светских произведений: «Второй [смысл] называется аллегорическим; он таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью; так, когда Овидий говорит, что Орфей своей кифарой укрощал зверей и заставлял деревья и камни к нему приближаться, это означает, что мудрый человек мог бы властью своего голоса укрощать и усмирять жестокие сердца» (Пир, II:1. Перев. А. Г. Габричевского. Данте. Малые произведения. М., 1968. С. 135–136). В литературной практике средневековья одним из главных видов А. становится олицетворение отвлеченных понятий, среди первых влиятельных образцов которого «Брак Меркурия и Филологии» Марциана Капеллы (IV или V вв.), изобразивший семь свободных искусств в виде «дев» (virgines). Придав скрытый смысл всем конкретным деталям их облика

(одежде, предметам, которые они держат в руках). Марциан определил парадигму визуальной А., которая на многие века сохранит свою значимость не только в литературе, но и в изобразительных искусствах. Понимая А. как чувственный *знак* отвлеченной идеи, средневековые авторы придавали аллегорический смысл самому широкому кругу явлений: в качестве А. могли фигурировать различные растения, животные, драгоценные камни, сооружения («грот любви» в романе «Тристан» Готфрида Страсбургского, нач. XIII в.) и т. п. Семиотической основой средневековой аллегоризации служило учение о «значении вещей» (significatio rerum), согласно которому обозначать может не только слово, но и вещь. Совокупность составляющих мир вещей представлялась языком Бога, мир – его книгой: «Вся природа именует Бога. Вся природа учит человека. Вся природа порождает смысл...» (Гуго Сен-Викторский. «Наставительное поучение». Lib. VI. Cap. V. Patrologiae cursus completus. Series latina. Vol. 176. Col. 805). Поэтому связь между знаком (обозначающей вещью) и обозначаемым в А. средневековым авторам, в отличие от эстетиков и критиков XVIII в., не представлялась произвольной и искусственной: А. лишь отражала ту систему значений, которая была установлена Богом.

Эпоха Ренессанса и *барокко* в значительной степени усвоила средневековое представление об А. как соединении отвлеченного понятия и конкретного образа. Согласно Клоду Дюре, А. использует «уподобления и сравнения», которые «берут исток в бракосочетании неба и земли и в вещах телесных, чувственных и тленных, когда они сравниваются и сопоставляются с вещами вечными, невидимыми и свободными от всякой телесной случайности...» («Сокровищница истории языков...», 1613. Цит. по: L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance. P. 396–397). А. при этом продолжает рассматриваться как чувственный «покров» высоких истин, облегчающий их восприятие: так, П. Ронсар (в «Поэтическом искусстве», 1565) определяет древнюю поэзию как «аллегорическую теологию» (Théologie allegoricque), которая «приятными и изукрашенными вымыслами» делала доступными для «грубых людей тайны, которые они не могли бы постичь, если бы те раскрылись слишком явно» (Ronsard P. Œuvres complètes. P., 1949. T. XIV. P. 4). Однако ренессансно-барочная аллегорика, в отличие от средневековой, уже не осознавала себя выражением природной, данной от Бога системы знаков: создание А. теперь рассматривалось как прерогатива человеческого «остроумия» и сближалось с риторическим «изобретением». Значительное влияние на ренессансную аллегорику оказало увлечение египетской иероглификой (публикация «Иероглифики» Гораполлона в 1505), стимулировавшей распространение зашифрованных, «темных» А., в которых понимание связи между конкретным образом и его смыслом было невозможно без некоего специального знания.

Радикальная переоценка А. происходит в XVIII в., когда формируется её противопоставление *символу*. Первым шагом к этому противопоставлению стало проведенное И.И. Винкельманом различение двух типов А.: «более простых» (gemeinere) и «более высоких». Первые содержат «общеизвестные образы», вторые же «придают произведениям искусства истинное эпическое величие», причем «фигура» такой А. «чем больше заключает в себе понятий, тем выше, и чем больше побуждает думать, тем глубже впечатление, которое она производит...» («Разъяснение мыслей о подражании греческим творениям в живописи и скульптуре», 1756). Определение «более высокой» А. предвосхищает то понимание символа (в его противопоставлении аллегории), которое несколько позднее сформулирует И.В. Гете. Переоценке А. способствовала популярная в XVIII в. теория разделения всех знаков на «естественные» и «произвольные», примененная в эстетической сфере Ж.-Б. Дюбо: в контексте этой теории А., как и звуки речи, оказывалась в классе «произвольных» (т. е. искусственных, «случайных») знаков, в отличие от, например, музыкальных тонов – «естественных знаков чувства». Так, М. Мендельсон причисляет к «произвольным знакам», «которые по своей природе не имеют ничего общего с обозначаемой вещью», «артикулированные тоны всех языков, буквы, иероглифические знаки древних, и некоторые аллегорические образы, которые по праву можно причислить к иероглифам» («Размышления об источниках и связи изящных искусств и наук», 1757 // Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Bd 1. Stuttgart, 1971. S. 174).

И.В. Гёте противопоставляет символ и А., используя оппозицию ограниченного/бесконечного: «Аллегория превращает явление в понятие, понятие в образ, но так, что понятие в образе остается ограниченным (begrenzt), и его можно полностью удерживать, иметь и посредством этого образа выражать. Символика превращает явление в идею, идею в образ, и так, что идея всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой». И А., и символ служат образно-конкретным выражением идеи (понятия), однако в А. «понятие» дано как ограниченное, полностью выраженное, в то время как в символе «идея» проявляет себя как нечто бесконечное, до конца не выразимое. И.В. Гете противопоставляет также аллегории «саму природу поэзии»: в А. «к всеобщему подыскивается особенное», тем самым в ней «особенное – лишь пример всеобщего»; поэзия же «выражает особенное, не думая о всеобщем и не указывая на него» («Максимы и размышления» // Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Zürich, 1948–1964. Bd 9. S. 639, 529). В итоге обе стороны А. – и ее чувственная оболочка, и выражаемая идея – получили негативную оценку: первая предстала всего лишь «примером» (т. е. произвольным, случайным знаком) всеобщего, вторая – «ограниченной» этим «примером» (в отличие от «бесконечно действенной» идеи, выражаемой символом). Г.В.Ф. Гегель в своей критике А. следует тем же путем, когда рассматривает её как «способ изображения», «лишь в несовершенной мере соответствующий понятию искусства»: в А. «внешняя сторона – лишь знак, который сам по себе не имеет больше значения» (т. е. А. – произвольный знак), ее значение – «лишь пустая форма субъективности» («Эстетика». Ч. 2, гл. 3, В:2). В целом эстетика и поэтика XIX в., ориентированная на романтический культ символа (исключение составляет «Разговор о поэзии» Ф. Шлегеля, 1800, где А. представлена единственно возможным способом отображения красоты как «невыразимого»), разделяет это отношение к А. как неполноценной форме художественного изображения.

В XX в. предпринимались попытки реабилитировать А., избавив ее от негативного ореола. В. Беньямин («Происхождение немецкой трагедии», 1928) историзирует А., связывая ее с определенным модусом художественного мышления. А. – форма взаимодействия языческого и христианского миросозерцаний; мир языческих богов в ней представлен взору христианского сознания, отягощенного чувством вины и греха. Отсюда – фрагментарность, расколость А. («аллегории в сфере мысли суть то же, что руины в сфере вещей»), соответствующие, однако, реальному трагическому состоянию человека в его смертности и грехопадении, в от-

личие от символа как «фальшивой видимости тотальности». Главный мотив А. – «постижение бренности вещей и стремление спасти их для вечности»; модус аллегорического виденья – меланхолический, поскольку в А. открывается «вечная обреченность» природы «на упадок и гибель». Х.-Г. Гадамер («Истина и метод», 1960), связывая кристаллизацию противопоставления А. и символа с утверждением «эстетики переживания», приходит к необходимости признать это противопоставление относительным и исторически обусловленным. Н. Фрай («Анатомия критики», 1957) предлагает расширительное понимание А., отождествляя ее с любым актом «привязывания идей к структуре поэтической образности». С такой точки зрения аллегорическим толкованием поэтического образа является и его интерпретация критиком, и внутренний автокомментарий самого писателя: «Мы фактически имеем аллегорию, когда поэт открыто обозначает связь своих образов с примерами и предписаниями и таким образом пытается указать, каким должен быть комментарий к его произведению. Писатель становится аллегоричным всякий раз, когда он очевидным образом говорит: "под этим я подразумеваю также (allos) то-то". Если это происходит в его произведении постоянно, то мы можем с некоторой осторожностью сказать, что его текст представляет собой аллегорию... Аллегория, таким образом, – это контрапунктическая техника, подобно канонической имитации в музыке» (Frye N. Anatomy of criticism. N. Y., 1967. P. 90).

Лит-ра: *Нестерова О. Е.* Allegoria pro typologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннехристианскую эпоху. М., 2006; *Brinkmann H.* Mittelalerliche Hermeneutik. Tübingen, 1980; Formen und Funktionen der Allegorie / Hrsg. von W. Haug. Stuttgart, 1979; L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance / Ed. B. Pérez-Jean, P. Eichek-Lojkine. Paris, 2004; *Michel P.* Alienoloquium. Elemente einer Grammatik der Bildrede. Bern; Frankfurt, 1987; *Scholz B.* Allegorie; *Suntrup R.* Allegorese // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd 1. Berlin; N. Y., 1997. S. 40–44, 36-40; *Strubel A.* «Grant senefiance a»: Allegorie et litterature au Moyen Age. Paris, 2002.

А. Е. Махов

АЛЛЮЗИЯ (от лат. allusio – намек, шутка) – отсылка к другому *художественному тексту*, историческому, бытовому, биографическому или литературному факту, хорошо известному, по мнению *автора*, *читателю*. Функция А. та же, что и у собственно *цитаты* (см.): обогатить авторский текст смыслами текста-источника. Отличается А. от собственно цитаты тем, что лишь намекает на источник, тогда как цитата представляет собой более или менее точный фрагмент «*чужого слова*» (см.).

Мы тоже
счастливой не составили четы.
Она ушла куда-то в макинтоше.
И. Бродский

Последний стих отсылает к стихотворению А. Блока «О подвигах, о доблести, о славе...» («Ты в синий плащ печально завернулась / В сырую ночь ты из-дому ушла»).

Коробка с красным померанцем –
Моя каморка.
О, не об номера ж мараться
По гроб, до морга!
Б. Пастернак

«Коробка с красным померанцем» – отсылка к бытовому факту: в первые десятилетия XX в. на спичечных коробках была этикетка с изображением цветка красного померанца.

А., адресующие к разным источникам, взаимодействуя, могут формировать дополнительные смыслы.

Я вырос в тех краях. Я говорил «закурим»
их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.
Привык к свинцу небес и к айвазовским бурям.
И. Бродский

«Был содержимым тюрем» – аллюзия на биографический факт: аресты автора в 1963–1964 гг. «Привык ... к айвазовским бурям» – отсылка к многочисленным вариантам мотива бури на живописных полотнах Айвазовского. Соотносясь через рифму, А. порождают сложные дополнительные смыслы, сталкивая драматический физиологизм с красиво изображенной драмой.

А. может адресовать сразу к нескольким текстам («полигенетическая» А.) Так, в стих. Пастернака «Памяти Демона» первые строфы отсылают одновременно к Демону Лермонтова и к Демону Врубеля.

Лит-ра: *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М., 1966; *Кормилов С.И.* Аллюзия // ЛЭТП. М., 2001; *Тухарели М.Д.* Функция аллюзии в литературном произведении // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988.

И.В. Фоменко

АЛОГИЗМ (греч. a – отрицательная частица, logismos – разум). В поэтике художественного *произведения* – нарушение или разрушение логических связей: как стилистических (в речи *рассказчика*, *повествователя* или *персонажа*), так и сюжетно-композиционных (немотивированные сюжетные сдвиги или композиционные разрывы).

В качестве стилистического приема А. служит созданию комического эффекта: синтаксически (формально) правильно построенные фразы с точки зрения семантики (смысла) оказываются не просто противоречивыми, но откровенно абсурдными (как, например, в сопоставительной характеристике героев «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя). Будучи по структуре близким оксюморону, алогизм отличается специфической непредсказумостью и спонтанностью: если в оксюмороне несовместимые понятия сознательно совмещаются автором, то в алогических сдвигах речи акцентируется определенная логика мышления, которую спрогнозировать заранее невозможно. В народной комике, как показал М.М. Бахтин, алогизмы выступают как разновидность нарочитых словесных нелепиц («кокаланов»). В литературе алогизм приобретает форму речевой аномалии и сближается по функции с *гротеском* (играя роль особого рода стилистического гротеска), что характерно и для алогичных по своей структуре образов (типа Органчика в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина или персонажей Д. Хармса) и сюжетных манифестаций (бегства и возвращения носа в повести Н.В. Гоголя «Нос» или превращения людей в носорогов в пьесе Э. Ионеско «Носорог»). Однако, в отличие от *гротеска*, А., нарушая логические (и тем самым смысловые) связи, не обязательно придает *абсурду* форму фантастически неправдоподобного. Речевые аномалии, в которых обнаруживаются особенности мышления рассказчика или повествователя, часто используются (например, в произведениях Гоголя) для перехода к алогичному («странно-необычному», по формулировке Ю.В. Манна) в сфере изображения, когда воссоздается «вполне бессмысленная действительность» (С.Г. Бочаров).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ТФР; *Бочаров С.Г.* О стиле Гоголя //

Теория литературных стилей. Типология стилевого развития Нового времени. М., 1976; *Кривонос В.Ш.* Алогизм у Гоголя («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») // Поэтика реализма. Куйбышев, 1983; *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

В.Ш. Кривонос

АМЕБЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ – см.: *Диалог стихотворный*

АМПЛИФИКАЦИЯ – см.: *Барокко поэтика, Житие*

АМПЛУА – см.: *Герой, Тип*

АМФИБОЛИЯ – см: *Игра*

АНАГРАММА (греч. anagrammatismos – перестановка букв) – воспроизведение заданного слова путем повторения его звуков в ближайшем контексте. На это явление впервые указал Ф. де Соссюр, предположив, что древний поэт, создавая *текст*, отбирал и располагал слова так, что их фонемный состав «растворял» в себе сакральное слово (чаще всего имя бога или героя). Таким способом поэт обходил табу, предписывающее не произносить священное, запретное имя. Оно «распылялось» в соседних словах в виде отдельных фонем и слогов. Со временем А. перестала быть связующим звеном между эмпирическим миром и миром трансцендентным, оставшись одной из специфических особенностей *поэтического языка*. Интерес к А. связан в первую очередь с творчеством А. Блока, Вяч. Иванова, А. Белого, В. Набокова, что позволяет говорить об интуитивном или сознательном ее использовании у отдельных авторов. Если у О. Мандельштама А. – часть проблемы чужого слова, поисков «чужого родства», то в поэзии М. Цветаевой она мотивирована частными художественными задачами. В стихотворении «Рельсы» звуки «а» (с учетом аллофонов), «н», «к», «р», «е», «и» в финальной строфе складываются в имя героини Толстого: «Растекись напрасною зарею, / Красное, напрасное пятно! / ...Молодые женщины порою / Льстятся на такое полотно». В скоплении фонем достаточно отчетливо проступает имя «Анна Каренина». Будучи материально не выраженным, оно произнесено контекстом.

Поиск А. в тексте – задача важная, но рискованная: острота слуха не может защитить от произвола воображения. Вряд ли есть большая польза в том, чтобы «искать анаграмму просто так, сугубо эмпирически, вне определенного принципа, опираясь исключительно на факт наибольшего звукового подобия...» (В.Н. Топоров). Здесь нужны не только формальные, но и содержательные критерии. В каждом конкретном случае они позволят объяснить, как и почему поэт стремится анаграммировать не любые слова, а те, которые исполнены для него особого значения.

Лит-ра: *Баевский В. С.* Фоника стихотворного перевода: анаграммы // Проблемы стилистики перевода. Смоленск, 1976; *Баевский В. С., Кошелев А. Д.* Поэтика Блока: анаграммы // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. Тарту, 1979; *Лотман М.* О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // ТЗС. Вып. 11.: Семиотика текста. Тарту, 1979; Проблемы изучения анаграмм. М.; Пенза, 1995; *Топоров В. Н.* К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987; *Иванов Вяч. Вс.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 2004. Т. 2.

А.Г. Степанов

АНАКОЛУФ – см.: *Фигуры риторические*

АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА – жанр стихотворений, в которых воспевается радость жизни, веселье, чувственные наслаждения (иногда в стихах Анакреона-Анакреонта звучат также старческие стенания и страх перед смертью), поэзия, создаваемая последователями древнегреческого поэта, развивающая основные темы и мотивы его творчества. Произведения создателя образцов этой разновидности лирики, жившего в VI – V вв. до н. э., дошли до нас только в отрывках. Об их характере можно судить по следующему фрагменту:

Бросил шар свой пурпуровый
Златовласый Эрот в меня
И зовет позабавиться
С девой пестрообутой.
Но смеяся презрительно
Над седой головой моей,
Лесбиянка прекрасная
На другого глазеет.
(Пер. В. Вересаева)

А. л. получила свое бурное развитие после того, как в 1554 г. А. Этьеном был издан сборник «Анакреонтейя», долгое время считавшийся подлинным сборником песен Анакреона. В европейской поэзии сразу же стали возникать многочисленные *стилизации* и *подражания* жанру А. песни, формироваться сборники таких песен с приложениями многочисленных мифологизированных биографий легендарного поэта.

В русской поэзии А. стихи появились в XVIII в. как подражания на русском языке греческому стихотворному размеру, как опыты в создании обыкновенных силлаботонических стихов без рифм. Поскольку русская поэзия XVIII в. сознавала свою самостоятельность прежде всего в отношении метрики, то интерес к Анакреонту был особенно велик. Русская анакреонтика, которая «до сих пор недостаточно оценена и изучена» (Ионин, с. 300), во многом разделила судьбу европейской. Особенностью ее, пожалуй, можно считать лишь то, что русские поэты из-за неважного знания греческого языка редко пользовались подлинниками и в рецепции поэзии Анакреона чаще довольствовались французским или немецким посредничеством. Так, напр., один из известных переводчиков Анакреона Н. Львов пользовался французским, немецким и итальянским переводами.

Произведения А. л. объединялись поэтами в достаточно развернутые и устойчивые поэтические *контексты*. Начав с переводов отдельных текстов Анакреона (М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков), русские поэты в дальнейшем старательно трансформировали и другие жанры *лирики* (оды, песни) «под Анакреона», стремясь вырваться на широкий простор личного творчества. Авторские сборники русской А. л. XVIII в. характеризуются большим разнообразием своего состава и количеством обычно включаемых в них произведений. В творческой практике поэтов вырабатывались свои приемы и своя поэтика циклизации, продуктивные и для последующих литературных эпох. В первую очередь надо иметь в виду то обстоятельство, что сборник анакреонтических стихотворений возникал не на пустом месте, но был связан с определенными жанровыми представлениями и определенным источником. Сборники А. л., равно как и другие сборники «подражательной» поэзии «во вкусе древних»,

явно восходят к жанровой форме греческой антологии. Ключевыми здесь представлялись образы «венка» и круга, воплощавшие идеи гармонии и совершенства. Эти образы пронизывают, например, сборник «Анакреонтических песен» Г.Р. Державина.

Полнота и завершенность поэтического сборника зависела не столько от количественного состава, сколько от исчерпанности основного репертуара тем и мотивов, определяемых самим жанром. И если А. жанр, по определению Н.Ф. Остолопова, означал, что «сочинение написано во вкусе и со слогом греческого поэта Анакреона. Краткость и приятность и некоторая небрежность суть правила анакреонтической поэзии, а содержанием ее должна быть любовь и веселость, иногда и нравоучение, но прикрываемое любовью и веселостью» (Остолопов, с. 23–24), то в этом круге представлений, как в *цикле*, не выходя за его границы, и совершает обычно свое движение авторская мысль.

Наивысшего расцвета А. л. в русской и европейской словесности достигает в XVIII – первой половине XIX вв. В дальнейшем постепенно утрачивает самостоятельное значение.

Лит-ра: *Гуковский Г.А.* Об анакреонтической оде // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории и русской поэзии XVIII века. М., 2001; *Ионин Г.Н.* Творческая история сборника «Анакреонтические песни» // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. М., 1987; *Макагоненко Г.П.* Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX века // Державин Г.Р. Анкреонтические песни. М., 1987; *Мальчукова Т.Г.* «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы в лирике А.С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск. 1990; *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 2.

М.Н. Дарвин

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (греч. analysis – расчленение) – системное исследование *поэтики* единичного литературного *произведения*, создающее научную основу для *интерпретации* его смысла как художественного целого. А. х. т. следует отличать от комментирования, «медленного чтения», выявления отдельных приемов литературной техники, а также от проблемного рассуждения с цитированием произвольно выбранных фрагментов как якобы наиболее существенных. Литературоведческий А. х. т. не отождествим с лингвистическим (см. *Лингвистика и поэтика*), от которого художественная реальность произведения (см. *Художественная литература, Художественность*) в принципе скрыта, как и от последовательно социологического или психоаналитического подходов. Предметом А. х. т. является текст как «совокупность факторов художественного впечатления» (Бахтин, с. 18), составляющих семиотическую поверхность (см. *Семиотика и поэтика*) художественной реальности *эстетического объекта*, – а не сами эти впечатления и не лингвистическая данность текста, взятая вне своей специфической значимости для воспринимающего сознания. «Характеристика эстетического объекта не уйдет далеко, если не будет сообразовываться с анализом феноменологической структуры фантазирующего сознания» (Шпет, с. 72), поэтому научная объективность литературоведа отнюдь не предполагает его отрешенности от своей эстетической впечатлительности. Она состоит лишь в том, чтобы фиксировать факторы не одного только собственного художественного впечатления, но все те упорядоченности текстуальной данности произведения, какие могли бы быть восприняты и эстетически пережиты каждым потенциальным *читателем*. Задачи А. х. т. в различных по своей проблематике исследованиях могут варьироваться, но основная его цель едина – выявление границ адекватности интерпретации данного произведения, за которыми начинается читательский произвол. А. х. т. призван «достигнуть наиболее полной возможности проверки пределов оспоримости или непререкаемости отдельных наблюдений и общих выводов» (Скафтымов. Нравственные искания..., с. 27). Поэтому он «требует, чтобы под каждое высказывание субъективного впечатления была подведена объективная база, чтобы всякий раз найдена была ... в самом тексте ... та специфическая закономерность, которая и вызывает данное ... впечатление» (Бонди, с. 121).

Аналогия А. х. т. с «химическим» разложением на абстрактные «элементы» и «приемы» их соединения слишком поверхностна и, в сущности, ошибочна. Будучи аналитической операцией с органической (в данном случае – эстетической), а не механической целостностью, А. х. т. состоит в специальной «разметке» текста на сегменты, т. е. в выявлении невычленимых частей единого целого, представляющих собой «такие продукты анализа, которые ... в отличие от элементов не утрачивают свойств, присущих целому ..., но содержат в себе в самом простом, первоначальном виде те свойства целого, ради которых предпринимается анализ» (Выготский. Т. 2, с. 296–297). В отличие от аналитической *деконструкции*, чья задача «не в том, чтобы зарегистрировать некую устойчивую структуру, а скорее в том, чтобы ... увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» (Барт, с. 425), конструктивный А. х. т. есть «не перечень тех или иных элементов», а «выявление системы функций» (Лотман, с. 136). Такой анализ «в принципе требует полного описания» (там же), однако в случае значительного объема текста он может быть применен к его фрагменту. Анализ фрагмента предполагает рассмотрение части как неотъемлемого «органа» данной живой и уникальной целостности определенного типа и представляет собой «изучение клеточки, сохраняющей все свойства целого» (Выготский. Т. 4, с. 353). При этом единый архитектонический принцип художественного целого (см. *Архитектоника*) должен быть обнаружен на относительно самостоятельном, обоснованно выделенном участке текста, что позволяет существенно сократить объем аналитического описания, ведя однако речь о типе целостности всего произведения. Обязательное условие этого – выявление конструктивной роли данного фрагмента в системе внутритекстовых связей. Анализу может быть подвергнут только один или несколько уровней *субъектной* или *объектной организации текста*, но избранный аспект научного описания при этом должен оставаться равнопротяженным тексту произведения (или фрагмента), т. е. «не субъективно-выборочным, а исчерпывающим» (Ю.М. Лотман), что составляет ключевой постулат А. х. т.

Основные положения аналитического подхода к «установлению состава произведения (не его генезиса)» были сформулированы А.П. Скафтымовым. Исходя из того, что «в произведении искусства нет ничего случайного», он выдвинул следующие методологические требования к А. х. т.: а) «полнота пересмотра всех слагающих произведение единиц» (на том или ином равнопротяженном тексту срезе анализа); б) «непозволительность всяких отходов за пределы текстуальной данности», способных «исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов» целого: «если охват анализа не должен быть меньше произведения, то

он не должен быть и больше его»; в) сосредоточенность анализа на точке «функционального схождения ... значимости всех компонентов» (Скафтымов. К вопросу..., с. 28–30).

Распространенное мнение, будто каждое литературное произведение в силу своей оригинальности требует для себя особенной методики анализа, ошибочно: корректно проведенный А. х. т. вполне отвечает общенаучному критерию воспроизводимости результата, поскольку не претендует на «исчерпание» индивидуального *смысла художественного*: «Анализ приобретает смысл и значение лишь в том, что он указывает и осознает направленность» эстетического переживания, «конкретно осуществляемого лишь при возвращении к живому восприятию самого произведения» (Там же, с. 31). Полносоставный монографический А. х. т. предполагает три методически разнородных уровня: а) фиксации наблюдений над текстовой данностью произведения, б) конструктивной систематизации этих наблюдений и в) типологической идентификации данного художественного целого, – что в основе своей соответствует «актам понимания» по концепции Бахтина (Бахтин. ЭСТ., с. 361). При этом возможны две базовые стратегии: дескриптивная (описательная) или идентификационная (типологизирующая). В первом случае осуществляется последовательное движение от фиксации ингредиентов изучаемого явления к его идентификации. Точность и доказательность описательного анализа выше, однако применение его к текстам большого объема технически затруднительно. Вторая стратегия исходит из гипотетически предполагаемого типа целостности и направлена на выявление факторов идентифицированного художественного впечатления и одновременной его корректировки. Алгоритм идентификационного А. х. т. состоит в том, чтобы «понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии ... Далее ... обратиться к произведению в его первичной ... данности и понять его строение ... как явление языка ... И, наконец, ... понять внешнее материальное произведение как осуществляющее эстетический объект» (Бахтин. ВЛЭ, с. 17). При всей противоположности этих стратегий они преследуют единую цель и при условии научной корректности не приводят к существенно разнящимся результатам. Общие основания и принципы А. х. т. преломляются в приложении к различным *родам литературным*, аналитика которых характеризуется определенной методической спецификой.

А. х. т. образует сферу научного познания, в равной степени смежную как с историей литературы, так и с ее теорией, но не сводимую ни к первой, ни ко второй. На необходимость «теоретического рассмотрения» отдельных произведений при изучении истории литературы впервые указал А.П. Скафтымов (1923). Об «эстетическом анализе» произведения тогда же размышлял М.М. Бахтин. Весомый вклад в становление аналитического подхода к литературным текстам внесли сторонники *формального метода* в литературоведении. Опыт квалифицированного А. х. т. накапливался в работах Л.Я. Гинзбург, Г.А. Гуковского, Я.О. Зунделовича, А.В. Чичерина и др., но в целом советское литературоведение собственно аналитическим рассмотрением произведений в их художественной специфике длительное время пренебрегало, отдавая предпочтение идеологическим интерпретациям и объяснениям, социально-историческому комментированию текстов. Кризис советской ментальности и обновление всей сферы духовной жизни в 60-ые годы ознаменовались, в частности, появлением статьи М.М. Гиршмана «Литературоведческий анализ» (1968), а в 1972 г. помимо републикации скафтымовского анализа романа «Идиот» вышли в свет пособия Б.О. Кормана и Ю.М. Лотмана, оказавшие существенное влияние не только на практику университетского преподавания филологических дисциплин, но и на академическую науку. Знаменательной вехой явилась проведенная в 1977 г. представительная всесоюзная конференция по А. х. т. (Донецкий ун-т). Активное обсуждение методологии А. х. т. продолжалось и далее; своеобразными центрами по разработке А. х. т. выступили кемеровская и тверская научные школы, регулярно публиковавшие межвузовские сборники соответствующей тематики. Статус самостоятельной области литературоведческого познания за А. х. т. был закреплен в ЛЭС 1987 г.

Лит-ра: Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия. М., 2005; Анализ художественного текста: Эпическая проза: Хрестоматия. М., 2005; Анализ драматического произведения. Л., 1988; Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001; *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976; *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. ЭСТ; *Бонди С.М.* О ритме // Контекст-1976. М., 1977; *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007; *Выготский Л.С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1982–1984; *Гиршман М.М.* Литературоведческий анализ (Методологические вопросы) // ВФ. 1968. № 10; *Гиршман М.М.* Путь к объективности // ВЛ. 1978. № 1; *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 2007; *Гуковский Г.А.* Изучение литературного произведения в школе. М.; Л., 1966; *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972; Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979 (и др. выпуски); Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1994 (и др. выпуски); Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат. СПб., 1996; *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972; *Магомедова Д.М.* Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004; Образцы изучения текста художественного произведения. Ижевск, 1995; Образцы изучения лирики: В 2 ч. Ижевск, 1997; Принципы анализа литературного произведения. М., 1984; *Сапогов В.А.* Анализ художественного произведения: Поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Псков, 1999; *Скафтымов А.П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратовского госун-та. Т. 1. Вып. 3. Саратов, 1923; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Тюпа В.И.* Научность литературоведческого анализа как проблема // Филологические науки. 1978. № 6; *Тюпа В.И.* Анализ // ЛЭС; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006; Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллинн, 1982; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004; *Федоров В.В.* Литературоведческий анализ как форма читательской деятельности // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1980; *Фоменко И.В.* Практическая поэтика. М., 2006; *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. М., 1968; *Шпет Г.Г.* Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1.

В.И. Тюпа

АНАРРАТИВНОСТЬ – см.: *Нарратив*

АНАФОРА – см.: *Фигуры риторические*

АНЕКДОТ (греч. anekdotos – не изданное) – 1. Сохраняющийся в устной традиции «рассказ, передающий интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т. п.» (М. Петровский); 2. Полуфольклорный-полулитературный малый эпический *жанр* (см.: *Формы эпики)*, отличительные черты которого – предельный лаконизм, схематичность изображения действующих лиц, сосредоточенность на одной ситуации, которая переосмысливается и переоценивается посредством резкой смены *точки зрения* (остроумного поворота или *пуанта*). И по предмету рассказывания (частная жизнь исторического, т. е. официального, лица или случай из жизни людей обыкновенных), и по особенностям функционирования А. – в обоих значениях этого термина – жанр неофициальный: поэтому и рассказ всегда – не литературный, а «подпольно литературный» (Е. Курганов), нуждающийся в общности кругозора рассказчика и слушателей (J. Hein) и доверительности их общения.

Происхождение термина в его первом значении связывают с «Тайной историей» Прокопия Кесарийского (VI в.), а само это значение разъяснено еще в «Словаре английского языка» С. Джонсона (1775): А. – «еще не опубликованная тайная история», т. е. история из частной жизни официального лица (Cuddon, p. 39). В этом же значении понимается А. и в пушкинскую эпоху (напр., в «Евгении Онегине» – «Но дней минувших анекдоты / От Ромула до наших дней / Хранил он в памяти своей») или в «Пиковой даме» («И графиня в сотый раз рассказала внуку свой анекдот»). Такого рода рассказы очевидцев об удивительных случаях с участием знаменитых лиц характерны особенно для *мемуаристики* XVIII–XX вв., включая «Table-talk» того же Пушкина или книгу И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь».

Особое отношение А. к литературе очевидно, с одной стороны, как из его устного функционирования, так и с точки зрения авторства, практически коллективного: «Можно говорить о талантливом *рассказчике* анекдотов, но вряд ли об анекдотисте-*писателе*» (М. Петровский). С другой стороны, известны сборники А. (в России – с XVIII в.), а также их использование в литературных текстах – столь широкое, какого вряд ли удостоился хоть один чисто фольклорный жанр. Об эпичности А. (характерный для него *диалог* отнюдь не драматичен) свидетельствует его тяготение к *циклизации* – вокруг либо определенных персонажей, либо общеизвестных национальных особенностей действующих лиц.

Весь комплекс разнообразных свойств жанра, включая «выразительную сжатость объективного изображения события» (Wilpert, S. 31), в конечном счете определяется характерным для него двойственным освещением основной *сюжетной ситуации*. Положение, в котором находится персонаж А., вначале представляется общеизвестным и обычным, но затем происходит резкая смена его восприятия и оценки, т. е. возникает *пуант* (напр., внезапный переход от внутренней точки зрения к внешней или наоборот) – смещение в сторону новизны и необычайности особого рода: новая точка зрения на исходную ситуацию оказывается, при всей своей экзотичности, по-своему закономерной. Напр., зафиксирован следующий народный анекдот: «Какой-то мужик купил полуштоф вина, выпил зараз – ничего; купил еще косушку – все не пьян; выпил еще шкалик – и опьянел. И начал тужить: "Зачем покупал я полуштоф да косушку? Лучше б прямо купил шкалик – с него б меня и так разобрало!"» (Афанасьев. Т. III. № 492). Поворот выглядит тем более неизбежным, что ему предшествует кумуляция (нарастание); но в результате такой подготовки сделанное персонажем «открытие» как будто приобретает некие права на существование.

Пуант А. и в самом деле связан не с субъективностью точки зрения персонажа, а с возможностью переключить любое восприятие действительности на её смеховой аспект: «возникает зона совершенно особой правдивости, открывающей владычество дурости, безумия и идиотизма, которые в анекдоте оказываются самыми распространенными и самыми стереотипными двигателями человеческого общества» (Курганов. Похвальное... С. 208). По отношению к обычной реальности это, конечно, обратный, изнаночный мир, в котором нормой считается то, что в свете привычных мерок выглядит отклонением. Приобщаясь не столько к персонажу, сколько к этому аспекту действительности и к его традиционному восприятию, слушатель-читатель занимает совершенно новую смысловую и оценочную позицию: он преодолевает – как это свойственно природе *смеха* – границы повседневного восприятия и обретает внутреннюю свободу. В этом заключается смеховой *катарсис* А. как жанра, эффект *завершения* высказывания как целого.

В своей исторической эволюции А. связан, по общему мнению, с фацециями, бытовыми сказками веселого содержания (М. Петровский); фаблио, шванками (А.Н., с. 34) и кумулятивной сказкой. *Кумулятивный сюжет* (часто – в свернутом виде) и завершающий его пуант делают А. источником *новеллы* – как в эпоху Ренессанса, так и в последующие века: напр., у А. Чехова («Смерть чиновника») или О. Генри («Фараон и хорал»). А. фигурирует также в качестве *вводного* (вставного) жанра в *романе*. Так, в «Записках Пиквикского клуба» Сэм Уэллер регулярно добавляет к своим сентенциям своеобразные указания на «исторический источник»: «"Извините, если я причиню Вам некоторые личные неудобства", – как сказал грабитель, загоняя старую леди в растопленный камин».

Лит-ра: *А.Н.* Анекдот // ЛЭТП; *Гроссман Л.* Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л. Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923; *Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб., 1997; *Курганов Е.* Похвальное слово анекдоту. СПб., 2001; Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1985; *Петровский М.* Анекдот // ЛЭ-СЛТ; Русский литературный анекдот конца XVIII-начала XIX в. / Сост. Е. Курганов, Н.М. Охотин. М., 1990; *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989; *Brownlow L.* The Anatomy of Anekdote. Chicago, 1960; *Cuddon J.A.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. L., 1999; *Hein J.* Die Anekdote // Formen der Literatur / Hrsg. von O. Knörrich. 2. Aufl. Stuttgart, 1991.

Н.Д. Тамарченко

АНТИТЕЗА – см.: *Фигуры риторические*

АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА (от греч. anthologia, букв. – собирание цветов): 1) Сборник лучших избранных стихотворений одного поэта, группы поэтов определенного направления или поэтов данной страны (народа); 2) Стихи, написанные в духе древнегреческой лирической поэзии.

В греческой поэзии античного периода А. представляла собой собрание *эпиграмм*, единственного, пожалуй, жанра книжной поэзии, имевшего универсальное содержание – от посвятительной и надгробной надписи до философского, любовного и сатирического *стихотворения*. Эпиграммы одного или разных авторов иногда группировались в сборники по случайным формальным признакам, а иногда создавались и вовсе без всякого видимого порядка. Названия

первых сборников греческой лирики («Сноп», «Венок», «Цветник» или «Букет») буквально отражали значение слова anthologia. При этом обращалось внимание и на пестроту целого, и на единство поэтической манеры различных авторов. Мелеагр «сплетает» свой «Венок» из роз Сапфо, лилий Аниты, нарциссов Меланиппида и т. д. Начиная со II в. н. э., появляются тематические сборники, засвидетельствованы собрания эпиграмм сатирических и любовных. С полной тематической классификацией эпиграмматической поэзии мы сталкиваемся уже в рамках византийской культуры.

Поэт VI в. Агафий Схоластик составляет свой круг из 7 книг: посвятительных, описательных, надгробных, побудительных (философских), сатирических, любовных и застольных эпиграмм. Тематической классификации следует, обогащая ее новыми разделами, и составитель так называемой «Палатинской Антологии», приобретшей мировую известность в европейской культуре конца XVIII – начала XIX вв. В дальнейшем слово «А.» стало использоваться для обозначения всякого сборника стихотворений. «Под именем Антологии разумеем мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и мелкие отрывки» (Уваров, с. 1). Несмотря на то, что широкое применение понятия А. постепенно вытеснило из современного сознания его первоначальный смысл, сохраняется устойчивая традиция представлений о художественной структуре сборника А. л.

Ключевым для него образом становится «венок». Писание стихов уподобляется процессу «срывания цветов», «плетению венка». Классическая русская А. XIX века называлась «Розовый букет, составленный из лучших цветов русской поэзии» (1839). Образы «цветов» и «венка», исторически связанные с А. л., позднее широко использовались поэтами в самых различных контекстах. См., напр., у Державина, Дельвига, Пушкина, Баратынского, Фета, Брюсова, Вяч. Иванова, Кузмина, Ахматовой, Бродского и др.

Образ «венка» был не только составной частью поэтического сборника, но и глубоко внедрялся в его композиционную структуру, способствуя внешней и внутренней завершенности и закругленности. Сама форма поэтического сборника оказывалась при этом глубоко содержательной. Реконструируемый в нем «античный мир» представал как мир совершенный, как высшая ценность, которая становилась целью и идеалом для современного, несовершенного человека. «Жанровый объект» антологической лирики – это «не что иное, как мироотношение, и мироотношение, наделенное устойчивыми признаками: оно предполагает восприятие реальности в свете меры и гармонии, в свете преодоленных противоречий между чувственным и духовным, мгновенным и вечным, покоящимся и подвижным» (Грехнев, с. 90).

Понятие А. л. тесно связано с жанром *подражания* («во вкусе древних») или различными поэтическими (стихотворными) *стилизациями*, касается ли это отдельного лирического произведения или сборника произведений. Внешними приметами «антологизации» лирики становились элементы формы античного стиха: использование гекзаметра, элегического дистиха, александрийского стиха, отсутствие рифм, реквизит условных античных имен и античной мифологии. К А. л., очевидно, восходят также различные сборники анакреонтической и горацианской лирики.

Лит-ра: *Грехнев В.А.* Лирика Пушкина. О поэтике жанров. Горький, 1985; *Григорьева А.Д.* Язык лирики Пушкина 30-х годов (раздел «Опыты в антологическом роде») // Григорьева А.Д. Иванова Н.Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981; *Кибальник С.А.* Русская антологическая поэзия первой трети 19 века. Л., 1990; *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821; *Уваров С.С.* О греческой антологии. Спб., 1820.

М.Н. Дарвин

АПОЛОГ – см.: *Басня*

АПОСТРОФ – см.: *Фигуры риторические*

АРХАИЗМЫ (греч. archaios – древний) – слова и выражения, характерные для исторически отдаленных фаз языковой жизни и вытесненные из активного современного употребления в т. н. практическом языке синонимичными лексическими единицами. А., в отличие от историзмов, являются устаревшими названиями существующих реалий и явлений действительности. Архаизация таких единиц имеет внутриязыковые причины, определяемые в значительной степени системными отношениями в лексике, в т. ч. стилистической дифференциацией синонимов, ослаблением и потерей связей с однокоренными словами, сужением круга лексической сочетаемости.

В лингвистике выделяются следующие типы А.: собственно лексические А. – слова, которые устарели целиком как определенные звуковые комплексы: *выя – шея, инфлюэнца – грипп, всуе – напрасно, ланиты – щеки*; лексико-фонетические А., отличающиеся от их современных вариантов лишь несколькими звуками: *клоб – клуб, хлад – холод, нумер – номер, феатр – театр, аглицкий – английский*; лексико-словообразовательные А., отличающиеся от их современных вариантов суффиксами и – реже – приставками: *рыбарь – рыбак, содейство – содействие, вскольки – поскольку*; лексико-морфологические А. – устарелые формы слов или устарелая принадлежность слов к данному грамматическому классу, – формы им. п., мн. ч.: *роги, теляты, цыганы, колена;* р. п., мн. ч.: *облак, плечей;* формы им. п., ед.ч.: *зала, рельса, санатория*; лексико-семантические А. – устаревшие значения многозначного слова, имеющего другие, не устаревшие значения: *гость* – «иноземный купец», *глагол* – «слово», *язык* – «народ»', *позор* – «зрелище».

В современных текстах А. используются только с определенными стилистическими целями: в исторических романах, повестях – для воссоздания реальной исторической обстановки и речевого колорита эпохи; в других случаях – для создания высокоторжественного стиля. Так как литературным языком в России до XVIII в. был церковно-славянский, лексика которого была усвоена русским литературным языком и лишь постепенно отступала в употреблении перед русскими формами, – то типичными архаизмами являются *славянизмы*. *Славянизмы* в поэзии нашего времени носят архаистический оттенок, напр.:

Молоть устали жернова.
Бегут испуганные *стражи*,
И всех *объемлет* призрак вражий
И *долу* гнутся дерева.

А. Блок

Часто к славянизмам прибегают для того, чтобы создать впечатление библейского стиля. В таком случае они становятся *библеизмами*, напр.:

Люди! Вы ль не узнаете *божией десницы*!
Сгибнет четверть вас – от мора, *глада* и меча!

В. Брюсов

В то же время в современных литературных текстах А. могут употребляться как средство создания комического – иронии, сатиры, сарказма, например: «Обыватель любопы-

тен, все узнать бы о *пище*» (В. Маяковский); «Вообще в Таганроге мода бегать с актерами, многие недосчитываются своих жен и *дщерей*» (А. Чехов).

А. могут вновь войти в активное употребление, приобретая при этом стилистический оттенок высокости или оттенок шутливости, ироничности (ср. совр. употребление слов *веление, вояж, изрыгать*).

Лит-ра: *Белоусова А.С.* Архаизмы // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997; *Винокур Г.О.* О славянизмах в современном русском литературном языке // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959; *Григорьева А.Д.* Об основном словарном фонде и словарном составе рус. языка. М., 1953; *Левин В.Д* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в.: Лексика. М., 1964; *Ожегов С.И.* Основные черты развития русского языка в советскую эпоху // Лексикология. Лексикография. Культура речи. М., 1974; *Томашевский Б.В.* ТЛИ. М., 1996.

Э.Я. Кравченко

АРХЕТИП – понятие, ставшее широкоупотребительным благодаря работам К.Г. Юнга; в настоящее время – за пределами юнгиански ориентированных исследований – может обозначать универсальный *образ* или сюжетный элемент, или их устойчивые сочетания разной природы и разного масштаба (вплоть до авторских А.).

К.Г. Юнг обычно возводил свой термин к эпохе Филона Александрийского и отцов церкви, а в ранних трудах использовал как дублет термин «изначальный образ» (принадлежащий Я. Буркхардту), в целом вспоминая о платоновской (антиноминалистической) традиции восприятия идей как «моделей» реальности (ср.: *Первообраз*). Сам К.Г. Юнг истолковывал А. как особое психическое образование, локализованное в «коллективном» – трансперсональном, находящемся по ту сторону индивидуальной психики – бессознательном. В качестве такового А. понимается как «осадок в памяти» всего того регулярно повторявшегося, что было пережито архаическим человечеством и что отдельно взятому человеку передается «генетически». В юнговской концепции А. можно вычленить два взаимосвязанных момента. Во-первых, А. у К.Г. Юнга – это чистая форма, уподобляемая структуре кристалла, это априорная схема специфически человеческого восприятия и понимания мира, способность и готовность представления, «система реакций и диспозиций». Сам по себе А. пуст и невидим – конкретизируется и визуализируется он в сознании, в зависимости от того, в какой историко-культурный и биографический контекст попадает; т. н. архетипические образы и *мотивы* – это «вариации на тему А.», наиболее интенсивно проявляющиеся в мифах, сновидениях, религиозных и алхимических учениях, в художественном / литературном творчестве, в пограничных и кризисных состояниях субъекта и т. д. Во-вторых, К.Г. Юнг акцентирует в А. его динамическую природу: А. наделен «нуминозной» – вселяющей чувство ужаса и благоговения – силой, «маной», которая захватывает человека и целые народы и диктует им их судьбу. А. – «контейнер» для психической энергии, коррелят инстинкта, задающий форму и направление его осуществления, его прообраз. Подлинный художник в этом космосе автономно действующих энергетических монад для К.Г. Юнга прежде всего – визионер, медиум, чья индивидуальность определяющего значения для творчества не имеет. Подвергшись смешению с другими психоаналитическими идеями и воззрениями ритуалистов, «десакрализации» и корректировке (в первую очередь сопротивление вызвали положения о наследуемости А. и об их «неконтролируемом» поведении), юнговская концепция была подхвачена исследователями мифа (К. Кереньи, Д. Кэмпбелл и др.), филологами (М. Бодкин, Н. Фрай и др.), по-своему преломилась в теориях поэтического воображения Г. Башляра и Ж. Дюрана, повлияла на творчество крупнейших писателей (Г. Гессе). К.Г. Юнг считал принципиально невозможным исчислить А. и свести их в «периодическую систему» (архетипами у К.Г. Юнга в равной степени выступают мандала, процесс возрождения или Анима – женское начало в психике мужчины). Некоторые из последователей и оппонентов К.Г. Юнга так или иначе, обращаясь к термину А. или к его эквивалентам (вроде «структур воображения»), пытались найти здесь упорядочивающую логику, в том числе применительно к литературе: к примеру, Н. Фрай в качестве типологической сетки использовал времена года, а Г. Башляр – материальные стихии. Получали подобные типологии и стадиальную развертку (у Э. Нойманна или Е.М. Мелетинского). Главным камнем преткновения в интерпретации А. служит вопрос об их происхождении и каналах трансляции. Взгляды К.Г. Юнга на А. не раз подвергались критике как «справа» (за недостаточную «эзотеричность»), так и «слева» (за биологический редукционизм). В этом смысле одной альтернативой юнговской точке зрения является признание первичным лоном А. трансценденции, другой – выдвижение на подобную роль естественного языка, тех или иных культурных и литературных *дискурсов* или «семиосферы» в целом. Не исключено, что возможно говорить о сложной констелляции и иерархии А. различного генезиса и об их взаимоналожении в тексте.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972; Архетипы в фольклоре и литературе. Кемерово, 1994; *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007; *Каралашвили Р.* Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984; *Кэмпбелл Д.* Герой с тысячью лицами. Киев, 1997; Литературные архетипы и универсалии. М., 2001; *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994; *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания. М.; Киев, 1998; *Сендерович С.* Ревизия юнговой теории архетипов // Логос. 1994. № 6; Человек и его символы. СПб., 1996; *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996; *Юнг К.Г.* О природе психе. М.; Киев, 2002; *Юнг К. Г.* Проблемы души нашего времени. М., 1996; *Юнг К. Г.* Психология бессознательного. М., 1994; *Юнг К.Г.* Символическая жизнь. М., 2003; *Bodkin M.* Archetypal Patterns in Poetry. L., 1934; *Durand G.* Les structures anthropologiques de l'imaginaire. P., 1969; *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

А.А. Фаустов

АРХИТЕКТОНИКА (греч.; букв. – архитектурное искусство, построение конструкции здания), по М.М. Бахтину, – ценностная структура эстетического объекта, т.е. мира *героя*, воспринятого *читателем* с «внежизненно активной» позиции (с позиции *автора-творца*) и представляющего собой с этой точки зрения *художественную форму*. Форма в данном случае – строй или порядок, в котором воспринимаются составные элементы *содержания* – познавательные и этические ценности мира героя; объединяющая взаимосвязь, в контексте которой приобретает свою значимость для адресата (читателя) любой из этих элементов. В таком истолковании А. противопоставляется *композиции*, т.е. организации материала (в литературном произведении – сло-

весного) или же системе средств изображения (*приемов*).

Дуалистический подход к проблеме художественной формы у М.М. Бахтина проявляется в последовательном разграничении форм архитектонических (герой, тип, характер; завершение, юмор, трагическое и комическое; лирическое) и композиционных (диалог, актовое членение в драме; глава, строфа, строка, стихотворение). Возможен анализ каждого из двух аспектов произведения в отдельности и независимо друг от друга. С одной стороны, «внешнее произведение» поддается чисто лингвистическим методам изучения; с другой ценностная архитектоника изображенного мира выявляется посредством «эстетического анализа». Лишь в итоге осуществим «телеологический метод» поэтики, т. е. осмысление речевой композиции произведения как осуществления авторского «архитектонического задания». В философской эстетике 1920-х – 30-х гг. есть и другие варианты этого подхода. Два вида форм, организующих либо сам изображенный мир, либо его изображение, разграничивает П.А. Флоренский, хотя вместо термина «А.» у него в той же функции применен синонимичный (ср.: Медведев, с. 49, 52) термин «конструкция» (Флоренский, с. 112–130). А.Ф. Лосев, не используя понятия А., различал «смысловую предметность» и адекватно ее воспроизводящую «внесмысловую инаковость» (Лосев, с. 45). Также не употребляя термина А., Р. Ингарден характеризует различие между скульптурой как «вещью» и созерцаемым эстетическим объектом в формулировках, почти идентичных бахтинским (ср.: Żyłko, с. 174–175). Все эти авторы усматривают саму сущность художественного произведения в антиномии двух разнородных и несовместимых планов бытия, находящихся тем не менее в очевидном и парадоксальном единстве. В этой связи Бахтин и Флоренский используют широко известную богословскую формулу «нераздельности и неслиянности».

Идея А. как обозначения структуры иной реальности, нежели действительность читателя (которой и принадлежит композиция), противостояла двум полярным тенденциям, выявившимся в теории искусства к началу XX в. С одной стороны, это тезис о «единстве формы и содержания». В русской «реальной» критике и близкой к ней культурно-исторической школе он означал выражение общественно значимых внеэстетических идей в подходящих и эстетически оцениваемых словесных формах (акцент при этом лежал именно на идеях). С другой, – понятие «внутренней формы». Согласно учению А.А. Потебни, форма в таком ее понимании заложена в свойствах самого языка и в произведении прикреплена к речевой поверхности. Отсюда эстетизация в русской «формальной школе» техники искусства, в первую очередь «обработки» слова и «компоновки» словесных масс, позволяющая вообще вынести за скобки пресловутое «идейное содержание».

Понятие А., таким образом, – элемент осуществленного научного синтеза: содержание понято как эстетически организованная и «оцельненная» автором («оформленная») система ценностей изображенного мира, а речевая форма трактуется одновременно вполне технически и телеологически – «как технический аппарат эстетического свершения», т. е. как имеющая эстетическую функцию (Бахтин, с. 17). Непосредственная подготовка этого синтеза – идеи формального европейского искусствознания рубежа XIX–XX вв., которое и ввело в научный оборот термин А. (в поэтике его использовал, напр., О. Вальцель), противопоставив, в частности, «формы выражения» и «способы изображения как такового» (Вельфлин, с. 15–18). В то же время произошел возврат (через неоплатонизм) к идеям античной эстетики о соотношении «эйдоса», вещи и формы.

В дальнейшем развитии поэтики в России возобладало учение о различных способах «отражения» искусством и наукой одного и того же содержания (специфика искусства усматривалась в «мастерстве»), и лишь с середины 1950-х и в 1960-е гг. начался новый подъем эстетики и поэтики. Но термин «А.» так и остался в прошлом науки.

Лит-ра: *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.* ВЛЭ; *Вальцель О.* Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Л., 1928; *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. СПб., 1994; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Лосев А.Ф.* Форма – стиль – выражение. М., 1995; *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993; *Тамарченко Н.Д.* «Композиция и архитектоника» или «композиция и конструкция»? (М.М.Бахтин и П.А. Флоренский) // Литературоведение и литературоведы. Коломна, 1996; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Żyłko B.* Michaił Bachtin. Gdańsk, 1994; *Emerson C.* The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin. Princeton, 1997.

Н.Д. Тамарченко

АФОРИЗМ (греч. aphorizō – отделять, отграничивать, определять) **как жанр** – 1) научный (ученый) А.: традиционная антично-средневековая форма тезисно-систематического изложения определенной суммы научного знания («Афоризмы» Гиппократа), актуальная также для последующих культурных эпох. См., например: «Афоризмы об искусстве» (1802) Й. Гёрреса, «Афоризмы из нравственного любомудрия» (1822) И. Давыдова, «Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия» (1824) В. Одоевского, «Афоризмы житейской мудрости» (1850) А. Шопенгауэра; 2) литературный А.: генетически связанный с одноименной письменной формой фиксации научного опыта, откристаллизовывается от нее на рубеже XVI–XVII вв. (афористическая моралистика испаноязычных авторов Антонио Переса и Бальтасара Грасиана, с которыми традиционно связывают начало литературной истории европейского А.).

В качестве единой *доминанты* разнообразнейшей в своих конкретных проявлениях афористической жанровой формы (таковое разнообразие демонстрируют уже первые признанные «классики жанра» – Ф. Ларошфуко, Б. Паскаль, Ж. Лабрюйер) современное афористоведение указывает, прежде всего, особое афористическое «дальше-мышление» («Weiterdenken» – П. Реквадт). Лежащая в основе А. специфическая мыслительная ситуация интерпретируется как «постоянное «интерполирование» между всеобщим и индивидуальным» (Г. Нойманн), положение принципиально «между» конкретно переживаемым фактом и мыслимым его обобщением, опытом и рефлексией, *мимесисом* и *утопией*. Не связанное «путами системы», открытое для всего действительного, фиксирующее (изображающее) означенное «все» в форме отдельных суждений, замечаний, наблюдений, афористическое мышление вместе с тем (точнее – именно потому) оказывается ориентированным на постижение в окружающей действительности некоего «подвижного», вбирающего всю конкретику бытия, порядка, «проект» которого всегда и неизбежно «намечается» афористическим высказыванием. Из понятой таким образом «афористической экзистенции» проистекает особый характер отношений между А. и его *читателем*, когда последний оказывается

одновременно полноправным соавтором афористического высказывания, неизбежно включаясь в достраивание обозначенной выше ситуации «в пути» (Г. Нойманн) между опытом и рефлексией. Воспринимая афористический текст, содержащий либо некое «общее положение», либо – частное наблюдение, замечание «по поводу», читатель конкретизирует на основе личного жизненного опыта первое и генерализует второе, определенным (всегда – индивидуальным) образом до-понимая его «субстанциальную основу».

Собственно литературная дефиниция афористического *жанра* (убедительный пример дан в работах Х. Фрике) предполагает его характеристику в качестве прозаического текста, у которого не имеется каких-либо традиционных признаков художественного вымысла (качество Nichtfiktionalität), а также отсутствует внешняя связь с коммуникативной ситуацией (кто говорит, когда и где, кому, для чего и что) и внутренняя связь с непосредственно до и после того высказанным (иначе – с прочими фрагментами данного собрания афоризмов). Последнюю из этих трех обязательных характеристик литературного афоризма Х. Фрике обозначает как «контекстуальную изолированность» (kontextuelle Isolation – не свойственная фрагментам связного текста взаимная независимость и абсолютная самостоятельность единичных А. в пределах определенного собрания их, которая проявляется в возможности исключения и свободной перестановки отдельных звеньев «афористической цепи») и утверждает данный признак в качестве центрального критерия жанровой дефиниции. Именно эта исключенность отдельного афоризма из какого-либо более или менее определенно задающего его смысл контекста и обусловливает «афористическую рецепцию», порождает ситуацию необходимого индивидуально-читательского «допонимания», заставляя реципиента необыкновенно остро ощутить зияние не заполненных (не исчерпанных) словом «смысловых пустот» афористического высказывания.

Конкретизация данного общего определения для исторически и авторски-индивидуальных разновидностей афористической формы предполагает еще один параметр жанровой дефиниции: группу так называемых «альтернативных признаков» А., из которых в каждом конкретном случае должен присутствовать хотя бы один. В качестве таковых могут выступать предельная формальная краткость (А. равен одному предложению), за-предельная информативная краткость (сказано не просто «только необходимое», но – «меньше необходимого»), изощренность формы, пуантированность (парадоксальность) содержания – возможные варианты афористического «сигнализирования» о наличии «смысловых пустот», механизмы побуждения читателя к их самостоятельному «восполнению».

Лит-ра: Fricke H. Aphorismus. Stuttgart, 1984; *Mautner F.* Der Aphorismus als literarische Gattung // Der Aphorismus: Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung. Darmstadt, 1976; *Neumann G.* Ideenparadise. München, 1976; *Requadt P.* Das aphoristische Denken // Der Aphorismus. Darmstadt, 1976.

О.Н. Кулишкина

БАЛЛАДА – 1) (прованс. ballada, от ballar – плясать) – в XIV–XVI вв. во Франции и Италии – лирическая хороводная песня или стихотворение без сюжета из 28 строк с четкой строфикой: три восьмистишия (с рифмовкой АБАБ+БВБВ) или десятистишия (с рифмовкой АБАББ+ВВГВГ), с повтором последней строки (рефрен) во всех строфах, и заключительное четверостишие («посылка») с обращением к определенному лицу. 2) (англ. Ballad) – фольклорный эпический песенный жанр, распространенный в средневековой Англии, Шотландии, Германии, России и других славянских странах. 3) (англ. Ballade) гибридный литературный стихотворный *жанр*, совмещающий лирическое, эпическое (повествовательная *фабула*) и драматическое (диалогические реплики персонажей) начала.

Литературная Б. генетически восходит к фольклорным жанрам сказки, исторической песни, народной Б. И сказочный, и балладный *сюжет* строятся на *событии* встречи между двумя мирами, «здешним», земным и «иным», «потусторонним» («царством мертвых»). Но это событие имеет в двух жанрах смысл различный и даже противоположный. В волшебной сказке *персонаж* из «здешнего» мира стремится попасть в мир мертвых, переходит границу, проходит в «ином» мире испытания и возвращается обратно, победив смерть, преобразившись и добыв необходимые волшебные предметы, невесту. В Б. границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру «здешнему», заканчивается же такая встреча для последнего не победой и преображением, а катастрофой. При этом может погибнуть или навсегда лишиться душевной гармонии «земной» герой, но может произойти нечто необратимое и гибельное и для «пришельца» из «иного» мира либо для обоих участников «встречи».

Чаще всего в роли пришельца из иного мира выступает мертвый жених или мертвая невеста («Ленора» Г.А. Бюргера; написанные по ее мотивам «Людмила» В.А. Жуковского и «Ольга» П.А. Катенина, а также знаменитая «Светлана» первого из названных русских поэтов и др.). В той же функции может выступить мертвый возлюбленный («Замок Смальгольм, или Иванов вечер» В. Скотта, – русский пер. В. Жуковского). В некоторых Б. приход мертвого оказывается мнимым, совершается во сне: так обстоит дело в «Светлане», где традиционный смысл сюжета о явлении мертвого жениха – приход смерти, который иногда выглядит наказанием за непокорность воле Неба, – заменяется иронической концовкой. В Б. А. Дельвига «Сон» невеста приходит к жениху во сне и просит переплыть реку и спасти от ведьмы, но герой знает, что сон «обманчив»: «Не Волгой плыть, а слезы лить! / По Волге брод – саженный лед». Характерна и «антисказочная» разработка мотива свадьбы. Для сказки это завершающее событие, в Б. свадьба превращается в свою противоположность – смерть и похороны.

Роль мертвого пришельца может выполнять голос музыкального инструмента, ветра или волн («Эолова арфа» В. Жуковского, «Тростник» М. Лермонтова). В Б. М. Лермонтова «Тростник» убитая девушка приходит в «здешний» мир в голосе дудочки, сделанной рыбаком («То голос человека / И голос ветра был»). Если сравнить сюжет этой Б. с аналогичным сюжетом сказки «Чудесная дудка», то смысл такого возвращения убитого окажется в двух случаях не вполне одинаковым. И в Б., и в сказке голос дудки раскрывает тайну убийства (ср. также Б. Ф. Шиллера «Ивиковы журавли»). Но в сказке после этого убийц наказывают, а в некоторых вариантах даже оживает убитый (дудочку бросают о землю или разламывают). В «Тростнике» убийца вообще не слышит голоса дудки, а для убитой девушки приход в этот мир мучителен («Терзаешь ты меня») и бесцелен («Рыбак, рыбак прекрасный, / Оставь же свой тростник, / Ты мне помочь не в силах, / А плакать не привык»). Такое «возвращение» в Б. означает не восстановление справедливости, а указание на постоянно присутствующие в «здешнем» мире непознанные и недоступные человеческому

разуму силы, угрожающие разрушить беспечную людскую уверенность в своем покое и благополучии (рыбак в начале Б. «Тростник» дважды назван «веселым»). Еще одна группа персонажей из «иного» мира – демонические существа, обитающие в природе и несущие смерть встречным путникам («Лесной царь» И.В. Гете, переведенный В.А. Жуковским, «Морская царевна» М. Лермонтова, в которой контакт двух миров оказывается разрушительным и для «здешнего» персонажа, и для персонажа «оттуда»: морская царевна превращается в «чудо морское» и гибнет). Персонажи этого типа тоже могут являться в Б. лишь в виде «голоса» природной стихии («Доника» Р. Саути, где голос проклятого озера обрекает человека на гибель). Наконец, «иной» мир может присутствовать в Б. в форме пророчаний, предсказаний судьбы, гаданий (пушкинская «Песнь о вещем Олеге»).

Диалог в Б. служит основной формой контакта между мирами. Носителями диалогических *реплик* выступают именно представители «здешнего» и «потустороннего» миров. И как раз диалог чаще всего демонстрирует движение сюжета от начала «встречи» к ее катастрофическому завершению. При этом реплики строятся по принципу нарастания цепочки вопросов и ответов: каждая пара реплик все больше приближает к разрушению и гибели или к узнаванию страшной истины. Так, в «Лесном царе» И.В. Гете три реплики ребенка, отца и слышного только ребенку Лесного царя оказываются тремя этапами приближения демонических существ к всаднику: вначале ребенок только видит Лесного царя, затем слышит посулы, потом видит и его дочерей, наконец, последняя пара реплик свидетельствует о том, что гибельный контакт достигает своего предела. В «Леноре», «Людмиле», «Ольге» три пары реплик диалога невесты с мертвым женихом тоже совпадают с пространственным приближением к могиле. Одновременно после каждой пары реплик к жениху присоединяются все новые демонические участники (хор, отпевающий мертвеца, стая бесов), которые и завершают переход границы из «здешнего» мира в потусторонний.

Т. о., строение Б.-го диалога более всего напоминает некоторые признаки диалога в древних обрядах (ритуалах). Диалог в Б., повторяя вопросно-ответное построение ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль священного центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой. Можно высказать предположение, что циклический Б.-ный сюжет оказывается обратным сказочному циклу, а его диалог – обратным ритуальному.

Балладный стих в русской стихотворной культуре не имеет строгой связи с определенным метром, строфикой и рифмовкой, однако в научной литературе отмечено тяготение Б. к трехсложным размерам, 4-стопному хорею.

Наибольшее распространение литературная Б. получает в эпоху романтизма, в конце XIX – начале XX в. в Англии (В. Скотт, С. Кольридж, Р. Саути, У. Вордсворт, Д.Г. Байрон), Германии (Г.А. Бюргер, И.В. Гете, Ф. Шиллер, Г. Гейне). Русская поэзия осваивает жанр Б. в тот же период, первоначально в переводах и переложениях немецких и английских образцов (В.А. Жуковский, П.А. Катенин); почти одновременно создаются оригинальные Б. (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов). В позднейших Б. (Н.А. Некрасов, А.К. Толстой) заметно усиление сатирического начала, прозаизации и приближения к жанру рассказа в стихах.

Лит-ра: *Алексеев М.П.* Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. Т. 1. Вып. 1. М.; Л., 1943; *Балашов Д.М.* Русская народная баллада // Народные баллады. М.; Л., 1963; *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999; *Вишневский К.Д.* Балладная строфа // Проблемы теории стиха. Л., 1984; *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994; *Гугнин А.А.* Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989; *Жирмунский В.М.* Английская народная баллада // Северные записки. 1916. № 10; *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм: Сб. статей. Л., 1978; *Манн Ю.В.* Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М., 2001; *Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987; *Семенко И.М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975; *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика В.А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов). Тарту, 2002.

Д.М. Магомедова

БАРОККО ПОЭТИКА, барочная поэтика – система художественных форм, обусловленных специфической творческой задачей направления: найти в маньеристском хаосе устойчивое и вечное, преодолеть иллюзии и обрести позицию, позволяющую выйти из лабиринта кажимостей к истине – Божественному порядку, ordo dei. *Художественный образ* в искусстве Б. строится поэтому на пересечении двух противоположных *точек зрения*: одной, расположенной внутри хаоса ослепляющих человека земных страстей, и другой, находящейся над этой действительностью и позволяющей прозреть в том, что человеку представляется непреодолимым хаосом, вечный Божественный порядок, истину. Отсюда так или иначе ощутимо проявляющие себя в структуре художественного образа Б. моменты напряжения, конфликта, обусловленные пафосом преодоления хаоса. Это происходит как на уровне тематическом, фабульно-сюжетном, так и на уровнях внутренней и внешней формы, а также отношений искусства и действительности.

Для понимания Б. п. важно осознавать, что она развивается на фоне искусства маньеризма, а именно – процессов дезинтеграции ренессансного *стиля*, что было связано с кризисом возрожденческих мифов о мире как гармоническом единстве и о способности человека духовно и практически овладеть материальной действительностью. В искусстве маньеризма впервые дают себя знать драматические аспекты процессов обособления личности, ведущие к кризису традиционалистской культуры. Прежде устойчивые формы бытия и представлений человека о мире расшатываются, картина мира оказывается непрозрачной и недоступной для познания человека, живущего среди иллюзий; действительность рассыпается на осколки и предстает как лабиринт и хаос; граница между субъективным и объективным кажется непреодолимой. Эти черты маньеризма наследуются, но полемически переосмысливаются Б. п.

На основные особенности содержания и формы барочного произведения косвенно указывает этимология слова «Б.», в которой преобладают такие значения, как неравномерность, неправильность, остроумие или нелепость конструкции, иллюзорность. Все это негативные определения, данные с точки зрения ориентации на классическую традицию и ренессансный идеал и указывающие на неоправданную причудливость и избыточность формы произведения. Это реакция ренессансного сознания на внутренне драматичную позицию барочного художника, который обращается к хаосу для того, чтобы, преодолевая земные представле-

ния, подняться к гармонии и свету истины. В последующие века в Б. видели то продукт одичания ренессанса (Я. Буркхард: «барочная архитектура говорит на том же языке, что и ренессанс, но на его низком диалекте»), то искусство «католической реакции», антиреформации. Показателен при этом часто прорывающийся элемент амбивалентности в оценке и понимании стиля Б. Так, Ф. Ницше, рассматривая его как продукт упадка «великого искусства», отмечал вызывающее восхищение «искусство выражения и повествования», силу аффектов и мощь «безобразно-возвышенного», дерзость художнических исканий, которую способен оценить только художник, но вместе с тем создающих впечатление природной стихийности; барочные формы Ницше характеризует одновременно как сумеречные, просветленные и огненные.

В конечном счете эта «иная мудрость» Б. п., хоть иногда и неявно, восходит к традиционно-религиозному решению проблемы человека, основанному на учете и стремлении изнутри превозмочь новый опыт обособления личности: разрушительной для Божественного миропорядка ренессансной гордыни. Так, в искусстве П. Кальдерона изображение слепых страстей и преступлений, иррациональных аффектов и абсурдно-комических ситуаций, бесформенное нагромождение и, кажется, бесконтрольное развертывание тропов сочетается с изощренной и математически-строгой сюжетно-композиционной выстроенностью и исчисленностью художественного целого. В поэзии Д. Марино и К. Гофманнсвальдау почти физиологическая чувственность растворяется и, в эстетически изощренной форме, соседствует с мотивами бренности человеческого существования. Характерное для Б. нагнетание материально-чувственных мотивов оказывается связано с повышенной мерой семиотичности изображения, целенаправленно оперирующего всем арсеналом знаковых систем эпохи, риторических фигур и в особенности сложных эмблем, доступных только самым образованным. Это в высшей степени ученая поэзия, использующая, однако, мотивы и сюжетные ситуации, восходящие в том числе к народной культуре: ученая поэзия для народа.

Аллегоризм и эмблематичность – существенные особенности Б. п., тяготеющей к конвенциональным, письменно закрепленным значениям. Структура *эмблемы* (inscriptio, subscriptio, pictura – надпись, подпись, изображение), предполагающая сложное сочетание визуального изображения с афористичным вербальным комментарием, требует от читателя работы по разгадыванию его смысла. По этому принципу в барочной поэзии строится и словесный образ, и театральное действие, в котором реквизит постоянно получает эмблематическую аранжировку в виде надписей и комментария или, как в немецкой драме, где трехчастная структура эмблемы реализуется как название пьесы, действие и хор, комментирующий действие с позиции последней истины (A. Schöne). В свою очередь, в действие включены речи *персонажей* и аллегорических фигур, говорящих от имени вечности (например, Мертвец, Смерть, Вечность): так в эмблематической структуре образа встречаются обобщение и конкретизация.

Аристотелевское понятие *трагедии*, как показал В. Беньямин, неприменимо к барочной *драме*, так как она не носит характера культа; её цель – не *катарсис*, не «ужас и сострадание», а «честь Божия и наставление для бюргера» (З. фон Биркен). Поэтому, с другой стороны, катарсис часто связывается здесь с религиозным обращением. Барочная трагедия часто имеет определенные черты *трагикомедии* – и по материалу (смешение высоких и низких предметов изображения) и по форме (элементы снижения и внутритекстового самопародирования), а *комедия* – черты «комитрагедии»: так, герой комедии Грифиуса говорит о «трагировании комедии». Учительный характер барочного театра проявляется, в том числе, в *прологах*, *эпилогах*, а также паратекстах – предисловиях, посвящениях, изложениях содержания пьесы и примечаниях ученого характера. Метафора театра и мотивы *игры* принадлежат к ряду центральных метафор Б. п.: реальный мир понимается как театр (theatrum mundi), в котором каждый играет свою роль. Морально-религиозный смысл этой метафоры, эксплицированный в пьесе Кальдерона «Великий театр мира», заключается в том, что земная роль человека является испытанием его души, а познание иллюзорности земного существования – важнейшим моральным уроком («Жизнь есть сон»). Поэтому театр – прежде всего искусство, предметом которого являются равно и конкретные жизненные, политические, эмоциональные смыслы (здесь следует отметить мотивы крайней жестокости, невыносимых страданий), и символико-аллегорические значения. В обладающей своей системностью и нормативностью театральной семиотике Б. (E. Fischer-Lichte) проявляется также и игровой, «искусственный» характер барочного искусства. Театр целенаправленно разыгрывает и делает предметом рефлексии отношения между означаемым и означающим, истиной и кажимостью, создавая таким образом то трагические, то комические эффекты. Характерен также для этой поэтики прием конструирования художественного целого по принципу параллелизма действия, судеб, позиций персонажей, позволяющий достигнуть своеобразной симультанности и парадигматичности изображаемого, между элементами которой формируются отношения различия и тождества. Наиболее выразительным примером в этом плане может служить «двуфокусная» пьеса Кальдерона «Стойкий принц», в которой сюжет христианского подвижника сопровождается сюжетом любовного страдания мавра.

Такого рода структуры играют существенную роль в повествовательном искусстве Б., и прежде всего в *романе*, две ветви развития которого (высокая и низкая) связаны с проблематикой соотношения иллюзии и реальности. К высокому варианту относятся пасторальные романы Ф. Сидни, О. д'Юрфе (мотивы любви в относительно условном пространстве), придворные галантно-героические и придворно-исторические (соединение любовной, исторической и государственной проблематики – Барклай, М.Л. де Гомбервиль, Г. Де Кост де ла Кальпренед, М. Скюдери, А.-У. фон Вольфенбюттель, Д. Лоэнштейн, А. фон Циглер), к низкому – плутовской роман (М. Алеман, Уведа, Ф. Кеведо, Г. Гриммельсгаузен) и роман сатирический, причем низкий вариант принято считать негативным отражением высокого, так как его ценностные ориентации практически совпадают с идеалом, представленным в варианте высоком.

В центре высокого романа – идеалы чистоты и постоянства в любви и вере, разумного поведения в обществе, реализованные в индивидуальных судьбах, выступающих как испытание добродетели героев. Роман, – и прежде всего это относится к пасторальному роману О. д'Юрфе «Астрея», – изображая сильную чувственную страсть, вместе с тем становится школой галантной любви, создает образцы любовного этикета, оказавшие влияние на реальные нравы общества. Эта задача, однако, обуславливает значительную дистанцию романного мира по отношению к современной действительности – действие высоких романов происходит в

относительно условном мире. Текст произведения бывает переполнен развернутыми *диалогами*, дискуссиями на моральные и ученые темы, *описаниями* произведений искусства; в него включаются *стихотворения*, даже оперы. Синтетический характер искусства высокого романа действительно сближает его с одним из важнейших порождений барочной культуры – оперой с ее романными сюжетами, музыкальной риторикой и театральной техникой, создающей пеструю череду иллюзорных образов.

Высокие жанры барочного романа используют повествовательные структуры, сформированные в «Эфиопике» Гелиодора: в основе сюжета лежит история разлученных влюбленных, разыскивающих друг друга по всему свету. Их судьбами играет фортуна (*мотивы* кораблекрушения, пленения, нападения разбойников, интриги, обмана, переодевания, мнимой смерти, подмены детей, совпадения имен), на их долю выпадает множество страданий (в которых в духе неостоицизма испытывается их добродетель, и прежде всего, твердость в вере и любви – *constantia*). Герои непрерывно клянут превратности своей несчастной судьбы, однако в конце романа они вновь обретают друг друга, но таким образом, что становится понятно, что на самом деле ими руководила не Фортуна, а Провидение, позволившее им увидеть в цепи случайностей их жизни Божественный план. Образ строится на двух точках зрения – точке зрения изнутри мира, которым правит Фортуна, и точке зрения высшей вненаходимости, с позиции которой мир устроен изначально гармонично. Недаром Г. Лейбниц, автор концепции предустановленной гармонии, высоко ценил этот жанр: «никто не может лучше подражать нашему Господу, чем создатель хорошего романа». Важнейшей особенностью поэтики барочного романа являются большой объем текста (до 10 тысяч страниц, сотни персонажей), позволяющий создать практически необозримое поле разнообразных событий, охватывающее огромные географические пространства. Повествование начинается in medias res, предыстория событий вводится затем во множестве вставных историй, что позволяет дополнительно умножить количество сюжетных линий и создать их запутаннейшее переплетение. Герои романа, как и его читатели, неспособны разобраться в хитросплетениях судьбы и живут в «тумане заблуждений», так как им доступна лишь ограниченная «вырезка» из лабиринта изображенного мира, благодаря чему ситуация то запутывается, то частично распутывается, чтобы тут же опять запутаться. И только на последней странице романа наступает прозрение – так в *финале* романа А.-У. фон Вольфенбюттеля «Октавия. Римская история» в одно время и в одном месте находят друг друга 24 пары разлученных влюбленных.

Центральное место в низком варианте романа Б. играет испанский *плутовской роман* XVII в., который, в отличие от высокого романа, находится в ситуации близкого контакта с современностью, но вместе с тем также строится на двойной точке зрения – повествование ведется от лица старика, рассказывающего о своих юношеских похождениях: рассказчик находится внутри повествуемых событий и одновременно оценивает их с дистанции опыта, познания тщеты себялюбивых стремлений – с позиции традиционно-религиозной. Реалии современной действительности, входящие в текст, в отрицательной форме служат утверждению высокого барочного идеала.

Лирика эпохи Б. (основные направления или стили – маринизм, консептизм, культизм или гонгоризм, метафизическая поэзия; прециозность; выдающиеся образцы барочной лирики дала также немецкая поэзия времен тридцатилетней войны; можно говорить о «стоической» и «эпикурейской» лирике) в целом еще не вполне осознала себя как отдельный род литературы и очень неоднородна. Основные жанры *сонет*, *ода*, песня, мадригал, эпиграмма, *элегия*, фигурные стихи. Ряд особенностей семантики и техники построения образа в барочной лирике тесно связан с риторической традицией и традицией итальянской и испанской маньеристской поэзии, в частности, петраркистского сонета с характерной для него остроумной игрой антитезами и парадоксами. Таким образом, поэты искусно разрабатывают противоречивость любовного переживания, играя мотивами «огонь и лед», «боль и наслаждение», «любовь и смерть» и т. п. Собственно барочному началу здесь соответствуют мотивы мгновения и вечности, жизни и смерти, связанные отношениями особой аналогии с мотивами дня и ночи: жизнь уравнивается со смертью, день – с ночью, смерть – с истинной жизнью. Это также мотивы бренности и иллюзорности земного бытия и чувственной красоты, обманчивости земных благ и т. п., мотивы парадоксального сближения противоположностей – чувственности и духовности.

Структура барочного образа может быть интерпретирована с позиции значительного для эпохи учения Э. Тезауро об остроумии или быстром разуме – метафорах, аналогиях и кончетто (умение сводить несхожее), которые связывают предметы или идеи, представляющиеся бесконечно далекими, тем самым указывая на абсолютное начало. Это ведет к резкому усложнению образа, в результате чего часто теряется узнаваемое предметное содержание и завершенность смысла. Так, Д. Марино писал, что единственное правило поэта заключается в том, чтобы в меру сил нарушать правила времени и пространства. Эстетически совершенное произведение самодостаточно, и этот «эстетизм», с одной стороны, позволяет преодолеть связанность поэта практическими, земными интересами и завоевать позицию существенной вненаходимости – точку зрения над хаосом реальности. С другой стороны, барочное стихотворение строится во многом по правилам *риторики*, и его предметное содержание часто определяется топикой и риторическими принципами разработки мотива. Барочный стиль в лирике отличается насыщенностью различными *фигурами речи* и экстенсивной образностью: использование перифраз, амплификаций, гипербол, игры словами, *параллелизма*, перечисления отдельных частей, повторов, обращений – обнаруживает тенденцию одновременно и предметно-чувственно развернуть образ в любой его точке, и сделать его максимально семиотичным.

Лит-ра: *Вельфлин Г.* Ренессанс и Барокко. СПб., 2004; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Литература Испании и Италии эпохи барокко // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. М., 1975; *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973; *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Морозов А.А.* Маньеризм и барокко как термины литературоведения // Русская литература. 1996. № 3; XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969; *Штейн А.Л.* Литература испанского барокко. М., 1983; *Benjamin W.* Ursprung des deutschen Trauerspiels // Benjamin W. Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt a. Main, 1974; *Buci-Gluksmann Ch.* La Raison baroque. De Bodelaire à Benjamin. Paris, 1986; *Dubois C.-G.* Le baroque en Europe et en France. Paris, 1995; *Geulen H.* Erzählkunst der frühen Neuzeit. Tübingen, 1975; *Hauser A.* Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst. München, 1964; *Maravall J.A.* La Cultura del

Barroco. Barselona, 1975; *Niefanger D.* Barock. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart; Weimar, 2006; *Schöne A.* Emblematik und Drama in Zeitalter des Barock. München, 1993.

Н.Т. Рымарь

БАСНЯ – один из древнейших *жанров* дидактической литературы; короткий сюжетно законченный рассказ в *стихах* или *прозе* с прямо сформулированным моральным выводом (т. н. «моралью»), придающим рассказу аллегорический смысл; чаще всего – иллюстрация к известному житейскому или нравственному правилу. Своей повествовательной частью Б. сближается со сказками (особенно животным эпосом), *новеллами*, *анекдотами*; моралистической частью – с пословицами и сентенциями; именно поэтому А. Потебня рассматривал пословицу как результат «сжимания» басни.

М. Гаспаров понимает специфику этого жанра следующим образом: «Обобщенность басенного повествования проявляется в том, что действующими лицами басни оказываются схематически очерченные образы – животные вместо людей; в том, что круг мотивов и сюжетов сужается и упрощается применительно к возможностям этих новых персонажей; в том, что действие совершается вне определенного времени и пространства; в том, что концовкой басни часто делается влагаемая в уста какого-нибудь персонажа обобщительная сентенция ("Так всегда бывает со всяким, кто делает то-то и то-то")». От *притчи* или аполога Б. отличается законченностью сюжетного развития, от других форм аллегорического повествования (напр. аллегорического романа) – единством действия и сжатостью изложения, не допускающей введения детальных характеристик и других элементов неповествовательного характера, тормозящих развитие *фабулы*. Чаще всего Б. распадается на две части: рассказ об известном событии, конкретном и единичном, но легко поддающемся обобщительному истолкованию, и нравоучение, следующее за рассказом или (значительно реже) ему предшествующее.

Со стороны сюжетной Б. часто (хотя и не обязательно) характеризуется изображением в ней логически невозможных предметных отношений, напр. перенесением на животных или растения форм человеческого быта. Здесь Б. соприкасается с животным эпосом. Другой причиной, сближающей *тематику* Б. с тематикой животного эпоса, является простота, однозначность и постоянство встречающихся в животном эпосе характеров. Б., стремясь к сжатости изложения, обычно «берет такие лица, которые одним своим названием достаточно определяются для слушателя». Однако связь Б. с животным эпосом не является обязательной, и уже в древнейших из дошедших до нас Б. – на Востоке и в Греции – наряду с животными действующими лицами являются люди и мифические существа. Обычно в Б. присутствует комизм, поэтому ее нередко относят к комическим жанрам. Нередко в Б. встречаются также мотивы социальной критики.

По утверждению М. Гаспарова, «зачатки басенного жанра коренятся в простейших формах речевого общения», Б. происходит из примера – самого элементарного способа аргументации в устной и письменной речи. Элементы басенного жанра присутствуют в фольклоре всех народов, в Библии; тексты, похожие на басни, находим на шумерийских и вавилонских клинописных табличках. Однако современную жанровую форму Б. приобрела в греч. словесности. Считается, что первыми древнегреческими баснописцами были Гесиод (кон. IX–VIII вв. до н. э.) и Стесихор (VI в. до н.э.). Однако наибольшего расцвета этот жанр достиг в творчестве Эзопа (VI в. до н.э.). Отсюда басенная традиция распространилась на Восток – индийский сборник «Панчатантра» (III в. до н. э.), арабский «Калила и Димна» (VIII в. н. э.), византийский «Стефанит и Ихнилат» и в римскую литературу (Федр, Бабрий), а затем и в литературу латинского средневековья и нового времени.

Широко известны прозаические и стихотворные латинские переделки и подражания эзоповским басням (прозаический «Эзоп» X в., «Ромулус» X в., «Ромулус» Одо Шерингтонского XI в., «Esopus moralisatus» кон. XII в., Б. Александра Неккама XII в., «Avianus novus» XII в. и др.), а также подражательные Б. на новоевропейских языках: «Ромулус» Марии Французской (ок. 1200), «Новый Эзоп» Бальдуса. С другой стороны, почти так же рано западноевропейская Б. начинает черпать материал из поучительных сборников («Directorium vitae humanae» Иоанна Капуйского XIII в. и его позднейшие переделки), являющихся в конечном счете пересказами индийского сборника «Панчатантра».

Обогащаясь сюжетно, западноевропейская Б. существенно изменяет свою форму на протяжении своего существования. Средневековье (Мария Французская, Стрикер, Ульрих Бонер и др.), гуманизм (Эразм Альберус, Буркгардт Вальдис, Штейнгевель и др.) и реформация (Ганс Сакс, Мартин Лютер и др.) пользуются Б. преимущественно как педагогическим или полемическим орудием, обращая сравнительно мало внимания на художественную обработку повествовательной ее части. Классиками жанра Б. в новой европейской литературе стали Ж. де Лафонтен, Г.Э. Лессинг и Х.Ф. Геллерт; первый писал Б. в стихах и обращал особое внимание на художественную сторону повествования, окончательно превратив Б. в литературный жанр в строгом смысле; второй сочинял Б. в основном в прозе, продолжая староевропейскую нравоучительную традицию.

В России Б. проникает сначала в виде переводов Эзопа и «Стефанита и Ихнилата», а в XVIII в. становится одним из самых популярных жанров в творчестве А. Сумарокова, И. Хемницера, Вас. Майкова, И. Дмитриева, А. Измайлова. Расцвет Б. связан с именем И.А. Крылова; позднее Б. писали Козьма Прутков, Д. Бедный, С. Михалков. В словесности конца XX в. басня становится популярным графоманским жанром. В русской поэзии Б. пишется обычно вольным стихом, чаще всего ямбом, позволяющим точно передать интонации разговорной речи.

Лит-ра: *Выготский Л.С.* Психология искусства, М., 1965; *Гаспаров М.Л.* Басни Эзопа // Басни Эзопа. М., 1968; *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Харьков, 1905; *Рудов М.* Жанр басни в русской литературе. Фрунзе, 1974; *Тарковский Р. Б., Тарковская Л. Р.* Эзоп на Руси. Век XVII. СПб., 2005; *Bernd A.* Fabeln: Verstehen und Gestalten. Frankfurt/M., 1982; *Doderer K.* Fabeln. Formen, Figuren, Lehren. München, 1982; *Elschenbroich A.* Die Deutsche und lateinische Fabel in der frühen Neuzeit. Niemeyer, 1990; *Lessing G.E.* Abhandlungen über die Fabel // Project Gutenberg (режим доступа свободный). http: //www.gutenberg.org/dirs/etext06/8abhf10.txt; *Leibfried E.* Fabel // Metzler Literatur-Lexicon: Begriffe und Definitionen. Stuutgart, 1990; *Wittkowski D.J.* Docet fabula? Anmerkungen zu neuen Fabeln // Beiträge zu Jugendliteratur und Medien. 2005. 57. Jahrgang. Heft 2.

Ю.Б. Орлицкий

БЕЛЛЕТРИСТИКА (франц. belles lettres – изящная словесность) – представленная преимущественно произведениями повествовательных жанров литературная продукция, отграниченная по определенным (поддающимся изучению и

научному описанию) параметрам от так называемой классики, т.е. области художественных шедевров.

К творчеству авторов «второго ряда» (таких, как А.А. Бестужев-Марлинский или А.Ф. Вельтман) приложим критерий качества, поэтому Б. (при всей ее неоднородности) необходимо рассматривать как самоценное литературное явление. Развитие Б. было обусловлено профессионализацией писательского дела и появлением широкой читательской аудитории, вкусы и спрос которой на воспроизведение различных пластов действительности она и должна была удовлетворить. Важным ее свойством становится тиражирование повествовательных конструкций, варьирующих нормативные для того или иного литературного направления художественные схемы. Тяготение к шаблонным приемам *повествования* и стереотипным сюжетным ходам служит условием мобильности Б., призванной постоянно расширять свой предметно-тематический диапазон (произведения «натуральной школы», «спутников» Чехова и т. п.). *Поэтика* Б. формируется по мере ее превращения в самостоятельную отрасль литературы; приоритетным является здесь не индивидуально-творческое, а групповое начало. *Персонажи* Б. воплощают характерные приметы социальной среды, сословия, профессии; отсюда высокая степень их репрезентативности и в этом смысле узнаваемости. Они выступают представителями того или иного слоя социума, а их изображение отличается исторической конкретностью, фиксированием типологических черт, проступающих в *портрете*, поведении, речи и др. Показательная для Б. тривиальность художественных решений мотивируется тождеством изображенного здесь человека себе (он всюду совпадает с самим собой и не выходит за границы собственной типажности), что ставит предел непредсказуемости его индивидуальных проявлений. Принципы художественной классификации и социального портретирования (произведения В.В. Крестовского), специализации (романы и повести П.Д. Боборыкина) или обзорности (проза Вас.И. Немировича-Данченко) сказываются и в изображении *мира персонажей*, пространственно-временная локализация которого призвана выявить зависимость человека от окружающей действительности, социального статуса и, как правило, не связана непосредственно с задачей максимального художественного обобщения. Запечатлевая достоверно показанные разрез общества и формы человеческого существования, Б. использует устойчивый набор повествовательных формул и сюжетных клише, охватывающий все структурные элементы целого, от *заголовка* до *эпилога*, с учетом специфики разных повествовательных *жанров* (*романа*, *повести*, *рассказа*, очерка) и их гибридных конструкций. В процессе движения литературы типовые для Б. сюжетно-повествовательные модели претерпевают структурные изменения и модифицируются, приспосабливаясь для реализации новых художественных задач. Это касается, например, освоенного Б. жанра авантюрного романа, эволюция которого отмечена сменой концепции всевластия случая (у М.Д. Чулкова или В.Т. Нарежного), объясняющей связи и отношения между персонажами, художественно-социологическим подходом, ставящим акцент на динамичности общественного быта (в натуралистическом романе конца XIX в.). Изменяясь и совершенствуясь, поэтика Б. сохраняет, однако, свои специфические особенности, отражающие ее функциональное назначение «узнавать» и «знакомить».

Лит-ра: *Вершинина Н.В.* Беллетристика // Литературоведческие термины (мат-лы к словарю). Вып. 2. Коломна, 1999; *Гурвич И.* Беллетристика в русской литературе XIX в. М., 1991; *Маркович В.М.* К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. М., 1991; *Хализев В.Е.* Беллетристика // Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999; *Чернов А.В* Из истории русской беллетристики. Череповец, 1996.

В.Ш. Кривонос

БИОГРАФИЯ см.: *Автобиографическая проза, Житие*

БОЛЬШАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ФОРМА – см.: *Формы эпики*

БОЛЬШОЕ ВРЕМЯ – см.: *Историческая поэтика*

БРИКОЛАЖ – см.: *Деконструкция в поэтике*

БУКОЛИКА – см.: *Идиллия, Диалог стихотворный*

БУРЛЕСК (итал. burla – шутка) – 1) в трактовке, восходящей к Буало, – противоположный *травестии* тип *вариации*, при котором «низкий» тематический и языковой материал современной действительности подвергается *стилизации* по законам высоких *жанров* классицизма (сочетание двух параллельных планов – человеческого и олимпийского, сюжетная схема героического эпоса, александрийский стих, напыщенный язык, постоянные эпитеты, развернутые сравнения, классическая топика и т. д.); 2) в более широком понимании – одна из двух (наряду с травестией) интерферирующих и взаимообратимых форм *карнавализации* литературы.

Исторически бурлескная поэзия представляет собой жанровую разновидность травестии, связанную в сознании современников с комическими поэмами Скаррона и его последователей (см. *Травестия*), хотя субстантивированное прилагательное burlesque как определение всякой, независимо от жанра, поэтической шутки употребляется во французской критике уже с 1630 г. Предметом теоретической рефлексии Б. становится в конце XVII в., когда теоретик французского классицизма Н. Буало резко критикует в «Поэтическом искусстве» (1674) скарроновский «низкий комизм», а затем и противопоставляет ему свою ироикомическую поэму «Налой» (1684) как образец «нового, правильного бурлеска», где «вместо того, чтобы, как в прежнем бурлеске, Дидона и Эней говорили подобно селедочницам и крючникам, часовщик и часовщица говорят подобно Дидоне и Энею» (Boileau, p.1006). Но боги ироикомической поэмы так же тщеславны и мелочны, как и ее *герои* – галантные щеголи и прециозные красавицы, ведущие «эпические» сражения за обладание локоном, подвязкой, носовым платком, или же простоватые деревенские пасторы и нерадивые студенты, с комическим пафосом утверждающие свою иллюзорную правду и ничтожные привилегии.

По мысли Буало, «правильный бурлеск» призван, с одной стороны, утверждать благородный вкус вопреки сопротивлению материала (воспитывать, возвышая низкое), а, с другой, изображать эту банальную материю современной жизни сатирически, в свете высокого героического идеала, не подвергая сомнению достоинств последнего. В наибольшей степени этому требованию отвечала, пожалуй, ироикомическая поэма английского поэта и теоретика классицизма А. Поупа «Похищение локона» (1714). Однако в целом чистая форма классицистического бурлеска в литературе не прижилась. Ей не соответствовали не только те произведения прошлого, в которых Буало видел свои образцы (антич-

ная «Война мышей и лягушек» / «Батрахомиомахия», конец VI или начало V в. до н. э./, итальянская поэма А. Тассони «Похищенное ведро», 1622, английская С. Батлера «Гудибрас», 1663), но и ни одна из множества бурлескных поэм, создававшихся с опорой на Буало и Поупа во всех европейских странах, в том числе и в России, где лучшим произведением этого жанра явился «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771) В. Майкова. Дело в том, что в Б. сохраняется амбивалентность карнавального мироощущения: сам факт соотнесения «высокого» с «низким» позволяет усомниться в действительной «высоте» первого, и комическое увенчание шута всегда невольно содержит намек на возможность развенчания короля.

Уже младшие современники Буало стремятся легитимировать оба рода бурлескной поэзии – барочную (скарроновскую) травестию и иронической поэму классицизма. В России это делает в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) Сумароков, для которого «склад смешных геройческих поэм» либо «в подлу женщину Дидону превращает», либо «нам бурлака Енеем представляет». Значение сохраняет лишь сам контраст между возвышенным и низменным, его эстетическая ощутимость. Создание такого контраста остается продуктивным художественным приемом и в условиях разрушения риторической парадигмы.

Современная литература (с конца XVIII в.) оставляет за собой право преувеличивать малое или преуменьшать великое, чтобы яснее видеть то и другое в их взаимной относительности. Но амбивалентность, изначально свойственная и травестии, и Б., возрастает настолько, что их дихотомия, постулированная риторической *поэтикой*, растворяется в интегральном и генерализующем понятии *пародии* или гипертекстуальности. Травестийная поэма (низкий Б.) и поэма ироикомическая (высокий Б.) все больше смешиваются, – по мере того, как теряет статус и четкие очертания жанр героической *эпопеи*, на фоне которого они сложились и разрушению которого способствовали. Представление о высоком предмете и высоком *стиле* начинает связываться в первую очередь не с жанром, а с индивидуальным творчеством того или иного *автора* и с тем господствующим литературно-эстетическим направлением, с тем влиятельным литературным дискурсом, которые он представляет. Образцами высокого, патетического слова выступают, напр., сентиментально-психологический роман Ричардсона или Руссо, *готический роман*, «Вертер» и «Фауст» Гете, романтическая (байроническая) поэма, поэзия мировой скорби, трагедия рока, русский реализм XIX в., символистская лирика – и так далее, вплоть до экзистенциализма в философии и литературе, определившего всю художественную культуру в середине XX в.

Словесный стиль произведений, образующих упомянутые и многие другие ансамбли, нередко прямо противопоставлен риторической норме высокого стиля, и все же они представляют серьезную, авторитетную, а потому и «высокую» литературу своего времени в том смысле, что претендуют на выражение господствующего «чувства жизни» эпохи, на роль ее словесно-идеологического центра. Каждое из таких явлений серьезной литературы подвергается карнавализации, порождает своих комических двойников, которые, как правило, вначале ведут существование на периферии литературного пространства, чтобы затем, на заключительной фазе в развитии доминирующего художественного стиля захватить центр.

Показательны случаи, когда двойники, комический и серьезный, соприсутствуют в рамках одного и того же направления, даже одного и того же конкретного текста. Последнее мы видим, напр., в английском и немецком сентиментально-юмористическом романе (Л. Стерн, Жан-Поль Рихтер). Патетическое утверждение эмоции сочетается здесь с пародийно-комическим, травестийным ее развенчанием, пламенная вера с кощунственным нигилизмом. Жан-Поль сознательно стремится к созданию «двойного романа» (Doppelroman), книги, которая бы содержала в себе свою антикнигу. Иначе, но типологически сопоставимо реализует принцип двойного романа Э.Т.А. Гофман с его темой обратимости филистерского мира, представляющего собой изнанку романтического мифа.

Выразительный пример современного использования пародических приемов дает неомифологический роман XX в. (Т. Манн, Д. Джойс, Ф. Кафка), где смыслообразующий контраст между изображаемой эмпирической действительностью и абсолютной реальностью вечного мифа допускает двойную интерпретацию: это прием и снижающей травестии, и возвышающего Б.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ТФР. М., 1990; *Бахтин М.М.* Слово в романе; Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Благой Д.А.* Два рода бюрлеска // Благой Д.А. История русской литературы XVIII в. М., 1946; *Boileau.* Oeuvres complètes. Paris, 1966; *Jump J.D.* Burlesque. London, 1972. См. также лит-ру к статье *Травестия*.

А.И. Жеребин

ВАРВАРИЗМЫ (от греч. barbaros – чужеземный, иноязычный) – иноязычные слова или выражения, более или менее регулярно употребляемые в русской речи, но не вошедшие в русский язык. В. сохраняет свой иноязычный облик и может передаваться графическими средствами языка-источника (лат. *homo sapiens – человек разумный, tête-à-tête – наедине)* или русской графикой, в усвоенном русской фонетикой и морфологией виде, т. е. звуки иностранного языка заменяются соответствующими русскими, иностранные суффиксы также заменяются русскими: ср. англ. *fashionable* и «фешенебельный», фр. *resignation* превращается в русское «резиньяция»; или, напр.: «Все это придало всей квартире вид *ложемента* богатой дамы *demimonde'a*, получающей вещи зря и без толку» (Лесков).

В *речи художественной* функции В. различны. В. употребляются либо тогда, когда *автор* не находит адекватный аналог этого слова в русской речи, либо в том случае, если их значение дополняет представление о быте и нравах того народа, у которого они заимствованы, либо для более яркой характеристики *персонажа*, напр.:

Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде;
Как *dandy* лондонский одет;
И наконец увидел свет. *(А.С. Пушкин)*

В. могут употребляться в качестве точного термина, отсутствующего в русском языке. В других случаях русское слово замсняется иностранным, чтобы освободить понятие от посторонних ассоциаций, связанных с русским словом, или привлечь внимание новизной выражения.

Если речь густо насыщена варваризмами, то произведение называется «*макароническим*», напр.:

Утро ясно *иль фе бо*;
Дня светило, *лё фламбо*,
Солнце по небу гуляет,
И роскошно освещает
Эн швейцарские *пейзаж*, –
То есть: фермы, *дэ вилаж*... *(И. Мятлев)*

Имитируя типичный для эпохи говор, перемешивающий русские слова с французскими, автор достигает особого комического эффекта.

Часто В. употребляются для придания речи местного колорита, например: «Турецкая *шаль* обвивала под исподом надетый *архалук* из букетовой *термаламы*. Красные *шальвары* скрывались в верховые желтые сапоги с высокими каблуками» (Марлинский).

К числу В. следует отнести так называемые «кальки», т. е. буквальные переводы иностранных выражений, напр.: «иметь место» (avoir lieu), «сделать знакомство» (faire la connaissance), «выглядит из себя» (sieht aus).

В том случае, если В. усваиваются языком, то они перестают быть стилистическими В., а превращаются в слова иностранного происхождения, заимствованные в различные эпохи культурных отношений у других народов. В зависимости от языка, откуда заимствуются В., они делятся на галлицизмы, германизмы, полонизмы и т. д.

Лит-ра: *Лотте Д.С.* Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминоэлементов. М., 1982; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996.

Э.Я. Кравченко

ВАРИАТИВНОСТЬ ТЕКСТА – способность *художественного текста* порождать собственные варианты. Сам процесс реализации такой способности называется вариантопорождением или вариантообразованием. Вместе с тем, В. т., обеспечивающая вариантообразование, – это и способ экспликации смысла художественного высказывания, а значит – бытования произведения. В фольклористике В. т. понимается именно как «способ проявления культурного наследия, передаваемого по памяти в устной форме, без консервирования в материальной форме» (Г. Штробах). Но не только фольклорный, а всякий текст обладает способностью к порождению вариантов. В. т., таким образом, – это важное свойство художественного *произведения*.

В общем виде схема вариантопорождения такова: некий текст входит в сферу рецепции, рождая впечатление, при экспликации которого появляется вариант – новый текст, манифестирующий то же самое произведение, что и текст первоначальный, но обретающий по сравнению с ним новые смыслы. Примером В. т. могут послужить пять «авторских» редакций «Вишнёвого сада» Чехова. Четыре раза автором в пьесу вносились существенные изменения, в том числе и под влиянием со стороны (просьба Станиславского убрать из финала второго акта диалог Шарлотты и Фирса, который никак не давался актёрам; правка текста под впечатлением постановки в МХТ). В результате текст, публикуемый большими тиражами, во многом обусловлен взаимодействием авторской интенции с ограниченными творческими возможностями актёров этого театра. Более того, тот же «Вишнёвый сад» Чехова продолжает порождать огромное количество вариантов в процессе постановочной жизни пьесы, а значит – в процессе рецепции чеховского текста режиссёрами, актёрами, оформителями. Но ведь пьеса для того и предназначена, чтобы призвать в соавторы тех, кто собирается воплотить её на сцене. Тогда каждая постановка того же «Вишнёвого сада» – новый вариант, новый текст произведения.

В. т. осуществляется не только средствами традиционной письменной литературы, но и выходит за пределы письменного вербального способа бытования к способам бытования синтетическим: *драма* становится театральным спектаклем или *стихотворение* становится текстом песни, как это часто происходит в авторской песне и рок-поэзии. Степень В. т. зависит от целого ряда причин как внутритекстового, так и внешнего по отношению к тексту свойства. К внутритекстовым отнесём интенции самого первичного текста к вариантопорождению, заключённые, например, в его родовой природе (драма, поставленная на театральной сцене, *лирика*, положенная на музыку) или обусловленные способом бытования (синтетическая песня распадается на субтексты – вербальный, музыкальный, акционный, – способные стать вариантами иного уровня), или интенционально направленные на *незавершённость*, то есть предлагающие читателю «достроить» первичный текст в новом варианте. Внешнетекстовые причины сводятся к принадлежности текста, порождающего варианты, к определённой эпохе, определённой *парадигме художественности*, от включённости в которую зависит статус *автора*, *адресата* и, в конечном итоге, – самого текста. Новые возможности для В. т. открываются благодаря его бытованию в мультимедиа и иных гипертекстовых пространствах.

Лит-ра: *Штробах Г.* Вариативность // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып. 4. М., 1991; *Солнцев В.М.* Вариантность // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990; *Гацак В.М.* Текстологическое постижение многомерности фольклора // Современная текстология: Теория и практика. М., 1997; ; Генетическая критика во Франции: Антология. М., 1999; *Гришунин А.Л.* Исследовательские аспекты текстологии. М., 1998.

Ю.В. Доманский

ВАРИАЦИЯ – видоизмененное воспроизведение 1) тематического или сюжетного элемента *текста*; 2) структуры чужого текста, в особенности его *стилистики* (одна из форм художественной реакции на чужой *стиль*, наряду с *подражанием*, *стилизацией* и *пародией*).

1. Иногда в широко понимаемой вариационности усматривают отличительный конструктивный признак художественного творчества (концепция И.П. Смирнова). Если иметь в виду менее радикальный взгляд на вещи, то вариационность связывается прежде всего с представлением о том, как текст функционирует. *Вариативность* наблюдается в точках повышенной его «эластичности», что в равной степени может свидетельствовать и о семантически «проходном» их характере, и об особой смысловой насыщенности. Варьирование в масштабе текста знает различные способы проявления, имеющие определенную коммуникативно-историческую привязку. В устных культурах произведение возникает в процессе исполнения, приобретая для сказителя единственно возможный на этот момент облик. Варьирование совершается в кругозоре коллективного субъекта (традиции как субъекта), на деле же порождается множество параллельно сосуществующих версий текста, в том или ином отношении синонимичных. В рукописных культурах акт переписывания отчасти напоминает акт сказывания: варьирование (мера которого обратно пропорциональна духовной авторитетности произведения) наращивает количество вариантов; только теперь они складываются в своего рода веер, расходящийся от одного или нескольких источников (при всей нередко проблематичности их реконструкции). В книгопечатных культурах *произведение* окончательно стабилизируется, а варьирование ограничивается, по большей части, стадией сочинительства. Частично такой «финализм» подрывается к концу XVIII в., санкционировавшему заботу о сохранении рукописей. На печатной стадии возобновление варьирования дает несколько форм. Во-

первых, это случай кристаллизации произведения (вроде пушкинского «Онегина») в поле возможностей, которые хотя, как правило, и не предъявляются читателю, но оказывают скрытое влияние на «окончательный» текст. Во-вторых, это случай, когда *автор* оказывается не в состоянии выбрать решающую редакцию (история лермонтовского «Демона»); это варьирование с маркированным началом, но с немаркированным концом, когда каждый новый вариант, рождаясь, отменяет себя. В-третьих, это случай, когда художник демонстративно аннулирует более ранние варианты, объявляя их как бы менее истинными, но не изымая из обращения (так создаются вторые гоголевские «Портрет» и «Тарас Бульба»). К началу XX в. совершается еще один шаг, примета которого – «легализация» рукописей (вплоть до публикации самим автором черновиков своих произведений). Выразительный пример открытой вариационности – стихотворные «двойчатки» О.Э. Мандельштама. На протяжении XX в. такая интенция поддерживает особый интерес к сериальности, повторам и т. д. (у обэриутов, Г. Стайн или «новых романистов»). Интенция эта представляет собой возвращение на ином витке к «оральной» поэтике, но в новых условиях варианты не расходятся по разным текстам, а сводятся друг с другом в рамках одного. Вариативность перестает быть сопряжена для автора с необходимостью выбора; равноправие вариантов обращается в фактор внутренней динамизации произведения, вынуждающей к «сотрудничеству» *читателя*. На гребне подобных устремлений в эпоху постмодерна и Интернета возникает идея «гипертекста» и т. п.

Лит-ра: *Бойе Б.* Писатель и его рукописи // Генетическая критика во Франции. М., 1999; *Булез П.* Ориентиры I. М., 2004; *Лихачев Д.С.* Текстология. Л., 1983; *Лорд А.Б.* Сказитель. М., 1994; *Луман Н.* Медиа коммуникации. М., 2005; *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М., 1979; *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Неклюдов С.Ю.* Авантекст в фольклорной традиции // www.ruthenia.ru /folclore/ avantext.html (режим доступа: свободный); *Неклюдов С.Ю.* Вариант и импровизация в фольклоре // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. СПб., 2002; *Смирнов И.П.* Смысл как таковой. СПб., 2001; *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М., 2006; *Эко У.* Открытое произведение. СПб., 2004; *Finnegan R.* Oral Poetry. Cambridge; L.; N.-Y.; Melbourne, 1977; *Zumthor P.* Introduction à la poesie orale. P., 1983.

А А. Фаустов

2. В ряду форм, представляющих собой авторскую реакцию на чужой *стиль*, Ю.Н. Тынянов и М.М. Бахтин выделили В. в качестве близкой *пародии*, но от неё принципиально отличной (Тынянов говорит, соответственно, о «пародичности» и «пародийности»). По Тынянову, «использование какого-либо произведения как макета для нового произведения очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, напр. тематическим и словарным, средам, – возникает явление, близкое по формальным признакам к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее». И далее сказано: «Вещь варьируют, дополняют, допевают <...> напр., в 1823 г. М.А. Бестужев-Рюмин выпускает такую вариацию (на тему «Певца во стане русских воинов» В.А. Жуковского. – *Н.Т.*) под откровенным названием, которого достаточно, чтобы стало ясным, что здесь дело шло о намеренной вариации: "Певец среди русских воинов, возвратившихся в отечество в 1816 году" <...> Таким образом, в "Певце", этом новом "лиро-эпическом" жанре, был нащупан, равно в вариациях и пародиях, сюжет <...> вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений» (Тынянов, с. 290–292). Аналогичное различение пародии и В. находим у Бахтина, но здесь обе формы соотнесены со *стилизацией*. Если последняя использует чужой стиль «в направлении его собственных заданий», лишь делая «эти задания условными», то пародия вводит в чужое слово «смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности» (Бахтин. ППД, с. 258–259). При этом, «чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной **стилизацией**, то есть должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир». Стилизация как таковая «должна быть выдержана до конца»: язык самого стилизатора, конечно, «дает определенное освещение стилизуемому языку», возникают «определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием»; но это сознание не проникает внутрь стизизации. Стилизатор привносит в стилизуемый язык «свои чужеязыковые интересы, но не свой чужеязыковой современный материал». Но если в тексте, воспроизводящем чужой стиль, происходит смешение разнородного (в частности, разновременно́го) языкового материала, то перед нами уже другой «тип взаимоосвещения (стилей и языков. – *Н.Т.*) – **вариация**». Проникновение современного языкового материала в стилизацию – «...это её недостаток, анахронизм, модернизм. Но такая невыдержанность может стать нарочитой и организованной <...> В таком случае перед нами уже не стилизация, а вариация...», которая «...свободно вносит чужеязыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытуя его, в новые и невозможные для него самого ситуации» (Бахтин. Слово в романе, с. 174–176).

Итак, «существенная и продуктивная» пародия строится на выдержанной до конца стилизации, т. е. воспроизводит чужой стиль адекватно («нарочитая ощутимость чужого слова в пародии должна быть особенно резка и отчетлива»), но с целями, прямо противоположными его собственным (по Тынянову, пародия может быть направлена «не только *на* произведение, но и *против* него»). Иначе говоря, такая пародия – «второй голос, поселившийся в чужом слове» (Бахтин) – **разоблачение воспроизводимого стиля изнутри**. В., напротив, использует чужой стиль внешним образом: либо без всяких притязаний на разоблачение (пример Тынянова), либо **дискредитируя чужой стиль извне**: сочетанием с несвойственной ему *тематикой* и связанной с нею лексикой. В первом случае В. сливается с *подражанием*; во втором оборачивается *травестией* или *бурлеском*. Так, напр., знаменитые «пародии» Д. Минаева на «Шепот, робкое дыханье» («Топот. Радостное ржанье...» и «Холод, грязные селенья...») или А. Архангельского на «Гренаду» («Серьезное дело / Поручено мне / Давлю сапогами / Клопов на стене») на самом деле представляют собой бурлескные В. стилей Фета и Светлова. Пародийные стилизации не сталкивают стиль с инородной ему *темой*, а демонстрируют сохранение индивидуальных стилей, несмотря на общую для всех (и притом клишированную) тему. Таковы циклы «Козлы», «Веверлен» и т. п. в книге «Парнас дыбом» или, напр., – цикл Ю. Левитанского на тему детской считалки («Раз, два, три, четыре, пять...») в «исполнении» А Вознесенского,

Б. Ахмадулиной, Е. Винокурова и т. д.

Лит-ра: *Бахтин М.* ППД. М., 1963; *Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. ПИЛК.

Н.Д. Тамарченко

ВВОДНЫЕ (ВСТАВНЫЕ) ЖАНРЫ «другие» по отношению к художественному целому «типы высказывания», «оформляющие и завершающие» (М.М. Бахтин) лишь часть этого целого. В. ж. не обусловлен ситуацией рассказывания (рассказ в рассказе) или *фабулой произведения* (вставная *новелла*). Не является он также только текстом (древнеэпическая вставка, текст в тексте), хотя может «оформлять и завершать» тексты, написанные *героями* произведения. В. ж. – это прежде всего определенная «система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» (Медведев, с. 149). Такая «система», однако, не автономна (в отличие от самостоятельного *жанра*). Она функционирует внутри жанра объемлющего (структуры произведения как целого). Подобная ситуация характерна в первую очередь для *романа.*

Спектр жанров, вводимых в роман, очень широк. Показательны в этом смысле «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, которые представляют собой своеобразную «энциклопедию жанров». Здесь присутствуют самые разные группы жанров: религиозно-литературные (*житие*, биос, *видение*, *исповедь*, молитва, пророчество, поучение, *притча*), риторические (судебная речь), публицистические (философско-публицистическая статья), литературные (романтическая исповедь, *стихотворение*, *новелла*, *поэма*), жизненно-практические (письмо).

В зависимости от того, какую часть целого «оформляет и завершает» В. ж., он может быть «конструктивным элементом» или же, напротив, может определять «конструкцию романного целого». Один и тот же жанр иногда выступает сразу в двух своих ипостасях, как например, биос в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского. Этот жанр «оформляет и завершает» слово героя («Житие Зосимы», которое пишет Алеша Карамазов), а значит, является «конструктивным элементом романа». В то же время он претендует на завершение целого, ведь произведение Достоевского построено как биографические записки о подвижнике Алеше Карамазове, написанные рассказчиком.

В качестве «конструктивных элементов» произведения В. ж. значимы в разной степени. Особую смысловую нагрузку несут те из них, которые представлены несколькими вариантами. В романе Л.Н. Толстого «Воскресение» такими жанрами являются проповедь и биография. Они «оформляют и завершают» очень важные участки авторского слова: так называемые примеры. Многочисленные проповеди и биографии необходимы автору как аргументы в его собственной проповеди воскресения.

В. ж., претендующий на завершение целого, «обрамляет» произведение. В качестве «обрамления» могут выступать самые разные жанры: исповедь (А. де Мюссе «Исповедь сына века»), *дневник* (Л. Андреев «Дневник Сатаны»), *автобиография* (Э.Т.А. Гофман «Житейские воззрения кота Мурра»), *письмо* (Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза»), роман (Сервантес «Дон Кихот»). Независимо от того, какой жанр определяет «конструкцию романного целого», он обычно выполняет роль своеобразной маски, скрывающей истинные намерения автора. В том случае, когда «обрамляющим» является «внелитературный» жанр, очевидно стремление автора завуалировать эстетическую природу своего *произведения*, представить его феноменом жизни: перепиской, биографией, дневником. В романе, «обрамленном» литературным жанром, автор, как правило, маскирует свою дискуссионную позицию по отношению к ценностям, привносимым «обрамляющим» жанром.

В. ж. могут по-разному изображаться автором. Пограничными вариантами здесь будут (пользуясь терминологией Бахтина) жанры «прямо интенциональные» и «сплошь объектные», т. е. «вовсе лишенные авторских интенций». Между этими полюсами, как правило, располагается целый ряд В. ж., которые «в той или иной степени преломляют авторские интенции». При этом один и тот же жанр может быть изображен в романе двояко: и как «прямо интенциональный» и как «сплошь объектный». Такая ситуация характерна в особенности для позднего русского реализма, которому свойственны поиски «последнего» истинного слова о мире и человеке и адекватного принципа изображения этого слова. В поисках истинного слова авторы «Воскресения» и «Братьев Карамазовых» обращаются к евангельской традиции. Весть о воскресении Бога в человеке сообщается у Л.Н. Толстого как проповедь-поучение, а у Ф.М. Достоевского – как описание жизненного пути воскресшего человека (биос). В обоих романах истинной форме сообщения «благой вести» противопоставлена форма ложная, умерщвляющая смысл Слова. В «Воскресении» ею является ортодоксальная проповедь, в «Братьях Карамазовых» – каноническое житие.

В. ж. выполняют в романе три основные функции. Очевидно, во-первых, их участие в организации романного разноречия, ведь каждый жанр, вставленный в роман, приносит с собой свой *стиль* и язык. Романы двух стилистических линий, описанные М.М. Бахтиным, используют В. ж. поразному. Многостильному роману свойственны «многожанровость» и сложная система оценивания «других» жанров. Роман второй стилистической линии, напротив, ограничивается одной или несколькими группами жанров, которые автор показывает как однозначно положительные или отрицательные. Во-вторых, В. ж. принимают участие в изображении становящейся действительности. Очень важен для романа в этом смысле жанр биографии: он позволяет установить историческое место героя и мира. Точка зрения, представленная в этом В. ж., подвергается своеобразной проверке и опровергается или подтверждается *сюжетом* произведения. Используются В. ж., в-третьих, и для построения специфической «зоны контакта» с незавершенным настоящим. Один из возможных вариантов – своеобразное удвоение В. ж. «Оформляя» слово героя тем же самым жанром, что и собственное, автор стремится продемонстрировать свое равенство герою, свою заинтересованность во встрече с ним на территории определенной традиции. В романе «Воскресение» диалог автора и героя осуществляется в рамках древней, доевангельской традиции первых проповедей «благой вести». В романе «Братья Карамазовы» «зоной контакта» оказывается жанр биоса, берущий свое начало в доканонических записях о жизни Христа.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 2002; *Бахтин М.М.* ППД; *Бочаров С.Г.* О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969; *Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927; *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Шлегель Ф.* Письмо о романе // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М., 1983; *Шеллинг Ф.* Философия искусства. Т. 2. СПб., 1996.

Т.Н. Волкова

ВИДЕНИЕ – 1. Самостоятельный *канонический жанр*, в котором основной предмет изображения – контакт *героя*-визионера с потусторонними силами; 2. *Вставной жанр* в житиях, хрониках и т.п., содержание которого – эпифания, передача ангелом или святым божественной воли герою-визионеру. Названные варианты не всегда можно разграничить. Одни и те же В. могли существовать как в виде самостоятельных *текстов*, так и в качестве вставной формы: напр., «Повесть о видении Антония Галичанина» (1520 гг.) была включена в состав «Жития Павла Обнорского»; 3. Особая композиционно-речевая форма, генетически связанная с В. во втором значении, но утратившая жанровые признаки – за исключением перехода границы между двумя мирами.

В зависимости от *сюжета* и выполняемых функций, выделяются несколько типов традиционных В. 1) «Эсхатологические» В. Устойчивый сюжет: герой-визионер, большой грешник или праведник, попадает в загробный мир и созерцает (или сам переживает) муки, ожидающие грешников в аду. Таковы: «Видение Тнугдала» (XII в.), «Повесть о видении Антония Галичанина», «Повесть Никодима, типикариса Соловецкого, о некоем иноке» (XVII в). Как вариант – герою-визионеру открывается небесная сфера: напр., «Видение пророка Исайи» (в рус. источниках – XII–XIII вв.). После прохождения через временную смерть преображенный герой возвращается в земной мир. Сюжет строится как пространственное перемещение героя в иной мир в сопровождении посредника – ангела или святого, что позволяет сближать эсхатологическое В. с жанром путешествий. Топография потустороннего мира (в отличие от инобытийного времени) обычно представляется очень подробно (см., напр., семь небес в «Видении пророка Исайи»; пространство ада в «Видении Тнугдала»). В *системе персонажей*, кроме героя-визионера и его проводника в иной мир, выделяются представители небесных (ангелы, святые и т. д.) или дьявольских сил (Люцифер, демоны), которых видит герой, не всегда вступая с ними в непосредственный контакт. Повествование обычно ведется от его лица («Видение Тнугдала», «Видение пророка Исайи»), или же увиденное пересказывается *повествователем* со слов визионера («Повесть о видении Антония Галичанина»). Основной субъект рассказывания может также передавать речь ангела-проводника, осведомляющего героя о строении иного мира. Помимо чисто назидательной функции, эсхатологические В. отражают определенные представления о действительности, в свете которых перемещение в потусторонний мир (с помощью проводника) принципиально возможно, а сам этот мир, по крайней мере, представим с земной точки зрения. Традиция этой разновидности В. развивается в «Видении о Петре Пахаре» У. Ленгленда и «Божественной комедии» Данте.

2) В.-эпифания, передающее божественную волю герою-визионеру при посредничестве ангела или святого. Таковы В. пономаря в «Житии Алексия человека Божия» (XI–XII вв.), В. царя Константина, патриарха Филофея и др. в «Повести о новгородском белом клобуке» (конец XV в.) и т. д. Этот тип В. особенно часто используется как вставная форма, поэтому обычно содержание увиденного пересказывается повествователем. Основные персонажи таких В.– сам визионер и ангел / святой. Как правило, они не описываются в тексте подробно; основной атрибут небесных посланников, по которому их узнает герой, – свет. В. этого типа обычно не имеют развернутой пространственно-временной структуры. В качестве их функции можно назвать мотивировку дальнейших поступков героя-визионера.

3) Пророческое В. Также используется обычно в качестве вставной формы (см., напр., «Откровения блаженной Анджелы» XIV в.; жития Сергия Радонежского и благоверной княгини Евфросинии, игумены Полоцкой и др.). По структуре близки к В.-эпифаниям с той разницей, что в них небесные посредники открывают герою-визионеру будущее. Основная функция – предвосхищение изображаемых далее событий.

4) Особняком стоят В.-искушения, насылаемые дьявольскими силами (В. мертвой жены в «Житии Никодима Кожеозерского», В. Антония в «Житии Антония Великого», составленном Афанасием Великим, и др.). Близкие по строению к В. 2 и 3 типов, они играют роль лже-видений и показывают силу героя-праведника, не поддающегося искушениям.

Жанр В. складывался во многом под влиянием Ветхого Завета (см., напр., В. Исайи, Иеремии, знаменитый эпизод с лестницей Иакова) и вполне сформировался уже в раннем Средневековье. До XII в. В. писались на латыни, затем появляются переводные В., а примерно с XIII в. – на национальных языках. В. осваивались как высокой («Роман Розы» Г. де Лорриса), так и низовой (В. Эпистемона в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле) литературой. В Новое время В. как жанр не развивается. Зато оказывается весьма продуктивной такая (связанная с этим жанром по происхождению) композиционная форма речи, предмет которой – особое состояние сознания героя, близкое к галлюцинации, но не сводимое к ней и прямо представленное как зрительный контакт с иным миром и сверхъестественными силами.

В отличие от *сна (персонажа)*, основная структурная особенность подобного В. – не обозначенные четко в тексте границы с условной реальностью произведения. Исходя из этого, одна из основных функций такой формы – создание образа мира, в котором потустороннее и обычная действительность обладают равной степенью реальности. Этому способствует то, что в исходной ситуации *пространство и время* В. максимально приближены к условно-реальным, например, к пространству комнаты героя-визионера (В. Антонии в «Монахе» М.Г. Льюиса, Германна в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, Аратова в «Кларе Милич» И.С. Тургенева). Наиболее частотные сюжетные *мотивы* В. – явление герою мертвецов (кроме перечисленных случаев см.: «Ария Марцелла» и «Ножка мумии» Т. Готье, «Насмешка мертвеца» В.Ф. Одоевского, «Призраки» Тургенева) и контакт с дьявольскими силами («Лафертовская маковница» А. Погорельского, «Страшное гаданье» А.А. Бестужева-Марлинского). Оба мотива охотно разрабатывались романтиками. Еще один повторяющийся мотив – путешествие в потусторонний мир («Призраки» Тургенева, «Ножка мумии» Готье); источником его, очевидно, являются средневековые В. Оттуда же заимствуется их функция предвосхищения событий (В. Антонии в «Монахе» Льюиса, дона Альяги в «Мельмоте Скитальце» Ч.Р. Метьюрина, Маши в «Лафертовской маковнице» Погорельского). Субъекты ви́дения и рассказывания в В. могут совпадать («Страшное гаданье» Бестужева-Марлинского, «Сильфида» В.Ф. Одоевского) или различаться (содержание В. излагается другим персонажем или повествователем: «Нежданные гости» М.Н. Загоскина; «Монах» Льюиса, «Клара Милич» Тургенева). Однако оценка реальности этого события, часто выносимая за пределы самого В., дается обычно самим героем-визионером, нередко в форме спора с другими персонажами: «Насмешка мертвеца» и «Сильфида» Одоевского, «Нежданные гости» Загоскина. Дискуссионность этой оценки порождается тем, что в

В., с одной стороны, присутствуют детали, подчеркивающие его нереальность (в частности, само появление мертвеца). С другой же В. часто оставляет герою «материальные» доказательства своей «реальности»: прядь волос в руках Аратова («Клара Милич»), амулет египетской принцессы («Ножка мумии»), состоявшееся перемещение в пространстве («Аррия Марцелла»), сбывшееся (иногда частично) предсказание («Монах», «Пиковая дама»). Потустороннее изображается в В. если не как несомненная, то как вполне возможная реальность, что способствует созданию в произведении особой картины мира, в которой эти сферы равноправны.

Лит-ра: *Абрамова М.А., Гладкова О.В.* Видение // ЛЭТП; *Бахтин М.М.* ТФР; *Гуревич А.Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» Средних веков // ТЗС. Вып. 411. № 8. Тарту, 1977; *Никола М.И.* «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения // Художественное произведение в литературном процессе (на материале литературы Англии). М., 1985; *Пигин А.В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006; *Прокофьев Н.И.* Видения как жанр в Древнерусской литературе // Ученые записки МГПУ им. Ленина. Т. 231. М., 1964; Фрагменты из книги Б.И. Ярхо «Средневековые латинские видения» // Восток – Запад: Исследования. Публикации. Переводы. Вып. 4. М., 1989; *Шор Р.О.* Видения // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 2. [М.], 1929.

О.В. Федунина

ВИЗУАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ – одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации *читателя*, так и на конкретизацию «предметно-видовых» уровней (Р. Ингарден) «внутреннего мира» *произведения* в целом. Обращаясь к визуальным способам репрезентации действительности, *автор* задает читателю стратегию ее трактовки и тем самым определяет меру условности и жизнеподобия в произведении. Детализация может прояснить пластические свойства мира в целом и местонахождение отдельных предметов в зрительно мыслимом пространстве, наметить, **как** и **каким именно** должен увидеть/представить изображенное читатель. Нарративно-ценностные стратегии и *композиционно-речевые формы* В. в литературе, а также способы их осмысления находятся в прямой зависимости от доминирующего в «интерпретационном сообществе» (С. Фиш) культурно-исторического (психологического, социокультурного) типа «визуальной компетенции».

В современном литературоведении В. непосредственно соотносится с *поэтикой* и эстетикой зримости и кинематографичности (см., напр.: И.А. Мартьянова), с темой видящего глаза. В этой связи рассматривается «зрительный опыт» автора, *героя* и читателя, сюжетно запечатленный и композиционно выраженный в произведении, а также спонтанные (перцептуальные, «психомиметические») и рефлективные механизмы восприятия В. в самых разных его аспектах. При этом особое место уделяется анализу художественных стратегий тех писателей, для которых, если использовать формулировку М.М. Бахтина, слово «было совместимо с самою четкою зримостью» (Бахтин. ЭСТ, с. 219; ср. с творческой рефлексией повествующего субъекта в «Отчаянии» Набокова: «Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя»). Среди таких авторов выделяют Гете, Гофмана, Гоголя, А. Белого, Платонова, Набокова, Кафку, Пруста, С. Кржижановского. Осмысление проблематики В. с позиций поэтики, с одной стороны, проясняет типологию эстетических представлений об этом типе образности в истории художественной литературы, с другой, – позволяет выявить инструментарий адекватного описания и интерпретации нарративных механизмов, создающих оптику «четкой зримости».

У истоков изучения феномена «словесной наглядности» в литературе Нового времени – известная полемика Гердера с Лессингом о соотношениях художественной словесности с изобразительным и музыкальным искусством (см.: Тамарченко и др., с. 113–123). В отечественном литературоведении Бахтин одним из первых (наряду с А. Белым) отрефлектировал архитектоническую основу В. в литературе. В работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма» он рассмотрел стратегию панорамно-исторического (реалистического) видения мира у Гете. По мысли Бахтина, эффект В. в произведениях немецкого писателя осуществлялся благодаря способности его творческого сознания «прикрепляться к определенному времени, а главное – к определенному конкретному и наглядно-зримому пространству». В этой связи ученый упоминает так наз. «местные культы» – реальные географические конкретизации вымышленных персонажей и событий («Новый Парис» Гете, «Новая Элоиза» Руссо, «Бедная Лиза» Карамзина и т. п.) (Бахтин. ЭСТ, с. 241). Одного из продолжателей визуально-хронотопической традиции Гете в литературе он видит в Вальтер Скотте, который «населяет пейзаж образами людей, очеловечивает его» (Бахтин. ЭСТ, с. 248). Если Бахтин замечает креативную сторону «культуры глаза-медиума» Вальтер Скотта, его визуально-хронотопическую парадигматику, то П. Флоренского в произведениях того же автора интересует скорее рецептивная синтагматика, связанная со зрительным опытом читателя: «В иных случаях впечатление от поэзии настолько определенно развертывается с характером изобразительности, что остается по прочтении книги почти непреодолимое убеждение, что сам видел описываемое там, или что книга была иллюстрирована». В качестве примера философ рассматривает рассказ о путешествии Квентина Дорварда по ущелью Параны: «Это – аналитически словесное описание того или другого отдельного пейзажа, а именно – картина всего путешествия в его движении, которую Вальтер Скотт действительно показывает читателю, или, лучше сказать, зрителю» (Флоренский, с. 242).

Реалистическому панорамно-историческому типу В. в истории литературы противостоит традиция предромантической, романтической и постромантической «трансгрессии взгляда» (Ц. Тодоров), а также модернистская и постмодернистская культура «зрения предельно близкого» (М. Ямпольский), одной из разновидностей которой является так наз. «фасеточное зрение» (Вл. Набоков), визуально схватывающее реальность одновременно в нескольких различных аспектах. В определенном смысле читатель имеет здесь дело с гротескной «эстетикой антиглаза», или «культурой минус-зрения» (В.Н. Топоров), которое вполне соотносимо с понятием романтического «лимита зрения». У романтиков «зрению извне представляются одни человеческие лимиты, но нужен хотя бы намек, что не за ними последнее слово, что за областями, ими обведенными, возможны еще и совсем иные» (Берковский, с. 459). Романтическое «состязание с реальностями» сопряжено здесь с «томлением по самому близкому, которое находится прямо перед их глазами и навеки недоступно им» (Там же, с. 455). В произведениях романтиков панорамно-историческая интерпретация В. уступает место вербально-оптическим способам одинокого, интровертного, фантазматического сознания, сконцентриро-

вавшегося на рассматривании «предельно близкого» и, одновременно, предельно для него чужого.

Мысли Берковского о гротескной стратегии В. у романтиков перекликаются с наблюдениями и выводами Ц. Тодорова о роли темы взгляда в фантастической литературе. Обращаясь к произведениям Гофмана («Принцессе Брамбилле» и «Песочному человеку»), которые «буквально наводнены микроскопами, лорнетами, настоящими и фальшивыми глазами и т. п.» (Тодоров, с. 93), Тодоров отмечает, что любое появление элемента сверхъестественного, близко видимого, но чужого, неопознаваемого в визуальном опыте, сопровождается введением сюжетно-композиционных элементов «косвенного взгляда», который преодолевает ви́дение в его привычных формах и является по сути трансгрессией и одновременно символом взгляда как феномена. С миром чудесного и чудовищного («страшного», сверхъестественного) в романтической фантастике связан не сам взгляд, а «символы непрямого, искаженного, извращенного взгляда, каковыми являются очки и зеркало <...> Очки и зеркало становятся образом взгляда, который отныне уже не является простым средством привязки глаза к некой точке в пространстве, теперь это не чисто функциональный, прозрачный и переходный взгляд. Эти предметы – в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, *квинтэссенция взгляда*» (Там же, с. 92). Предельный вариант подобного «отрицания видения посредством видения» представлен в рассказах С. Кржижановского «Четки» и «Автобиография трупа». В последнем случае трансгрессия взгляда связана с мотивом отделения зрения от наблюдателя (герой снимает очки, и мир как налипь исчезает из сферы его созерцания): «Стирание пространства открывает феноменальную бесформенность «не-зрения», как будто маскируемого видением» (Ямпольский, с. 276). Аналогичные механизмы трансгрессии взгляда существуют и в реалистической литературе. В частности, у Достоевского, по наблюдениям Бахтина, нет «далевого образа» *героя* и *события*: «рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их» (Бахтин. ППД, с. 387). Трансгрессия взгляда связана с эстетикой В. также в практике русского авангарда и, соответственно, в теории формальной школы (см.: В. Колотаев; Ж.-Ф. Жаккар).

Обозначенные стратегии репрезентации В. в литературе напрямую соотносятся с композиционно-речевыми формами *описаний*. В каждом конкретном случае визуальное представление о предмете, полученное читателем, непосредственно связано с тем, каким именно читатель представляет облик изображенного предмета. Внутреннее зрение «собирает» его из деталей, данных в описании: чем более конкретно-материальным оказывается описание предмета, тем отчетливее складывается В. представление о нем. Внешний облик предмета становится частью *знака*, позволяющего читателю соотносить изображенное в произведении с его реальным «прототипом», который, в свою очередь, становится основой *образа* в произведении.

Образ может формироваться на основе как конкретного предмета, так и абстрактного понятия. Не все образы литературного произведения оказываются зрительно представимы. В зависимости от *доминанты* визуальных и невизуальных образов (слуховых, тактильных и т. п.) в произведении, художественные тексты можно разделить на те, где зрительные ассоциации читателя становятся смыслообразующими, и те, где они выполняют лишь вспомогательную функцию. Эта доминанта образов определяет общий характер *повествования* и взаимоотношения между автором и читателем: чем точнее обозначены внешние свойства объекта, тем меньше пространства оставлено читателю для самостоятельной интерпретации его облика. В зависимости от авторской интенции в описании объекта может доминировать разная степень детализации, которая и определяет возможности прояснения облика предмета и предметного мира в целом в конкретных композиционно-речевых формах (*пейзаже*, *портрете*, интерьере).

Так, напр., в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя пейзаж, данный в начале повести, вводит читателя в атмосферу поместья героев, но оставляет довольно широкое поле для визуальной конкретизации: «Я отсюда вижу маленький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков, идущих вокруг всего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, не замочась дождем. За ним душистая черемуха, целые ряды низеньких фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытым свинцовым матом...». Здесь представлены вполне конкретные детали, свойства предметов, но их форма, то есть внешние границы, остаются не вполне проясненными: читатель может представить себе любой домик с галереей из почерневших столбиков. Другой вариант описания – в стихотворении В. Маяковского «Тропики», где пейзаж ориентирует на ассоциации реципиента с предметами, не имеющими прямого отношения к природе: «Смотрю – вот это тропики. // Всю жизнь вдыхаю наново я. // А поезд прет торопкий // сквозь пальмы, сквозь банановые // Их силуэты-веники // встают рисунком тошненьким: // не то они – священники, // не то они – художники». В этом случае задаются внешние границы предмета: пальмы похожи на веники, увидеть их форму иначе уже невозможно. Оценка, данная в описании («не то они священники, не то они художники»), объясняется именно этой ассоциацией дерева с веником, которая возникла у лирического субъекта. Таким образом, читатель получает представление о пейзаже благодаря индивидуальному способу видения. В интерьере описание может акцентировать внимание читателя как на отдельных деталях предметов, так и на их типовых свойствах (ср. интерьер в доме Собакевича, где каждый предмет подлежит максимальной детализации, и описание комода в доме Коробочки, где акцент сделан на его принадлежности к определенному типу мебели).

Установка на зримость в портрете может проявляться как в классической форме описания, так и в гротескной: ср. облик жены Собакевича («... дверь в гостиной отворилась и вошла хозяйка, дама весьма высокая, в чепце с лентами, перекрашенными домашнею краскою. Вошла она степенно, держа голову прямо, как пальма») и внешность первой возлюбленной главного героя в «Исповеди сына века» А. де Мюссе: «Я застал ее перед зеркалом, она сидела неподвижно, вся в драгоценностях... Я смотрел на ее гладкий надушенный затылок, на котором были заложены косы и сверкал бриллиантовый гребень. Этот затылок, средоточие жизненной силы, был чернее ада; над двумя блестящими косами колыхались серебряные колосья. Молочная белизна ее плеч и шеи делала еще более заметным жесткий и обильный пушок. Была в этой зачесанной кверху гриве какая-то бесстыдная красота, как бы издевавшаяся надо мной в отместку за то смятение, в котором я видел ее за миг перед этим».

В этих двух портретах использованы разные приемы создания В. В первом случае «работает» апелляция к пальме, как образу, наиболее достоверно описывающему поход-

ку женщины: во втором – читателю представляются те детали внешности, которые герой видит сам. В описаниях «гротескного» типа (как первом случае) представление об облике объекта складывается из информации, не включающей в себя сведения о собственных материальных (телесных) свойствах объекта. Вместо такой конкретной информации описание может сообщать о впечатлении, полученном от рассматривания, или об оценке видимого, но при этом у читателя не будет возможности самостоятельно судить о том, как выглядит объект описания. Во втором случае, независимо от той оценки, которая дана субъектом речи, читатель получает возможность судить о внешности изображенного человека.

Иногда общее представление читателя о видимых свойствах предмета становится основой описания, в котором сопоставление разных предметов строится скорее на их отождествлении, в отличие от обычного сравнения. Ср. в «Мертвых душах» описания сбитенщика («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») и березы («Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозою, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косой остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица»).

В. в литературе может реализоваться благодаря ориентации автора на произведения живописи и кино (напр., В. Гюго, описывая облик Гудулы, сопоставляет её с героями картин Гойи; Дж. Фаулз включает в роман «Башня черного дерева» множество эпизодов, которые непосредственно соотносятся с картинами П. Сезанна, и т. п.). В определенных случаях отсылки к живописному, скульптурному или кинематографическому тексту, а также способам его построения становятся структурообразующими элементами словесного образа, влияющими не только на характер повествования в целом, но и на рецептивный механизм визуальной актуализации произведения как художественного целого.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД. М.., 1972; *Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1986; *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996; *Берковский Н.* Романтизм в Германии. СПб., 2001; *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; *Жуковский В.И., Пивоваров О.В.* Зримая сущность. Свердловск, 1991; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Колотаев В.* Под покровом взгляда. Офтальмологическая поэтика кино и литературы. М., 2003; *Лавлинский С.П.* О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе // Дискурсивность и художественность: Сб. науч. тр. М., 2005; *Лавлинский С.П.* Визуальный аспект конкретизации лирического произведения («Движение» Н. Заболоцкого) // Филологический журнал. 2007. № 2 (5); *Ляшка А.В.* Автопортрет как феномен самосознания культуры. СПб., 2001; *Мартьянова И.А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002; *Павлов А.М.* «Зрение» и «слух»: их креативно-рецептивные и коммуникативные возможности в лекции В. Набокова «Федор Достоевский» // Молодая филология. Вып. 4. Ч. 1. Новосибирск, 2002; *Подорога В.А.* Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова // Наказание временем. Философские идеи в современной русской литературе. М., 1992; *Подорога В.А.* Франц Кафка. Конструкция сновидения // Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. М., 1995; *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2007; *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997; *Фарино Е.Ю.* Парадигма «Портрет-Акт-Натюрморт» и ее семиотика // Studia Litteraria Polono-Slavica, Warzsawa. 2002; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. История и философия искусства М., 1993; *Шкловский В.Б.* Воскрешение слова // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). М., 1990; *Ямпольский М.* Демон и лабиринт. М., 1996; *Ямпольский М.* Наблюдатель. М., 2000; *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001; *Bense M.* Die Eigenrealität der Zeichen. Baden-Baden: Metzler, 1992; *Hartwig H.* Sehen lernen. Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation. Frankfurt/M.: Rohr, 1971; *Lund H.* Text as Picture. Studies in the literary transformation of Pictures. London: Lewiston, 1992; *Ohler K.* Idee und Grundriss der Peirceschen Semiotik. Krampen: Bohlau, 1981; *Pucker B. von.* Eine Anwendung semiotisch-informationstheoretisch Asthetik im Bereich visueller Kommunikation. Stuttgart: Reihaus, 1996; *Schnitzer J.* Wort und Bild: die Rezeption semiotisch-komplexer Texte. Wien: Braumüller, 1994; Studia Russicca. Вып. XXI. Литература и визуальность. Budapest, 2004.

С.П. Лавлинский, Н.М. Гурович

ВНЕЖИЗНЕННАЯ АКТИВНОСТЬ – см.: *Завершение художественное, Позиция авторская*

ВНЕНАХОДИМОСТЬ АВТОРА – см.: *Завершение художественное, Позиция авторская*

ВНУТРЕННЕ-УБЕДИТЕЛЬНОЕ СЛОВО – см.: *Разноречие прозаическое*

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ – особый случай неадресованного (чаще адресованного самому себе) невербального речевого акта персонажа; внутреннее проговаривание – беззвучная речь «про себя», выполняющая функцию планирования и контроля «в уме» речевых действий и возникающая в определенных ситуациях деятельности персонажа (особенно при затруднениях в принятии решений, в условиях помех и т. п.). В прозаическом художественном *произведении* – попытка *автора* воспроизвести бессвязную и непроизвольную смену мыслей и впечатлений в сознании *героя*. В. м. «отображает в действительности не произнесенные мысли, ассоциации, предчувствия персонажа в прямой Я-форме, в отличие от переживаемой речи в 3-м лице и в имперфекте; стремится к передаче мгновенных побуждений, как они появляются в потоке сознания (stream of consciousness) и из подсознания, и пытается идентифицировать читателя с героем романа через непосредственное приравнивание их и полное исчезновение не только повествователя, но также и объективной обрисовки мира» (G. von Wilpert). Таким образом, В. м. можно определить как один из видов автокоммуникационного процесса, в котором сообщение передается по каналу «Я – Я».

В. м. характеризуются редукцией формы – как знаковой (упрощения, сокращения, превращения слов в знаки слов), так и грамматической (незаконченные предложения, ритмическое повторение фраз). Внутренняя речь, по мнению Н.И. Жинкина, представляет собой текст, скомпрессированный до тематических смысловых точек, который может быть развернут в ряд синонимических текстов. В художественной *прозе* В. м. представляет собой декомпрессированный текст,

который развертывается автором, исходя из замысла внутренней речи персонажа; поток мыслей воспроизводится в их непосредственном ассоциативном движении. Такой текст одновременно порождает беспорядочные ассоциации и инкорпорирует индивидуальные смыслы, ассоциативно накапливающиеся у *персонажа*. Этот *прием* позволяет автору показать развитие самосознания героя, появившееся у него стремление осознать себя, собственную противоречивость. В тексте В. м. оформляется синтаксическими средствами, характерными для представления чужой речи, где автор ограничивается сообщением о том, что он передает мысли персонажа – он/она подумал(а), представил(а), мелькнуло в уме и т. п.: «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! – **подумал он с странною улыбкой.** – Гм... да... все в руках человека, и все-то он мимо носу проносит единственно от одной трусости... это уж аксиома...» (Ф.М. Достоевский). В целом В. м., представленный в форме прямой речи, вводится в авторское *повествование* глаголами, обозначающими мыслительный процесс или результат мыслительной деятельности (думать, размышлять, соображать, решать, мечтать, мелькать в голове (в мыслях), лезть в голову и т. п. или вспомнить, сообразить, придумать, решить, убедить и т. д.), а также глаголами, передающими психические состояния персонажа (мучиться, досадовать, возмущаться и пр.). Такие лексико-семантические классы глаголов выполняют разнообразные функции: обозначают процесс или результат мыслительной деятельности персонажа, указывают на лицо, которому принадлежит В. м., раскрывают внутреннее, эмоциональное состояние, душевное переживание персонажа, вносят авторскую оценку при передаче В. м. героя, а также подчеркивают экспрессию, интенсивность протекания мысли.

В русской литературе писателями, открывшими новый этап в разработке психологического анализа персонажа через В. м., в первую очередь можно считать Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. В их романах В. м. развертывается без видимого вмешательства автора, с грамматически не оформленными элементами, благодаря чему стало возможным изображение работы сознания и подсознания героя. В романе «Анна Каренина» неоднократно использован прием В. м при описании хаотических, произвольно сменяющих друг друга наблюдений, впечатлений от окружающего мира и мыслей героини: «Моя любовь все делается страстнее и себялюбивее, а его все гаснет и гаснет, и вот отчего мы расходимся, – **продолжала она думать**. – И помочь этому нельзя. У меня все в нем одном, и я требую, чтобы он весь больше и больше отдавался мне. А он все больше и больше хочет уйти от меня. Мы именно шли навстречу до связи, а потом неудержимо расходимся в разные стороны. И изменить этого нельзя.<...> Но... – Она открыла рот и переместилась в коляске от волнения, возбужденного в ней **пришедшею ей вдруг мыслью** ...» (Л.Н. Толстой). К.В. Мочульский, анализируя повесть Ф.М.Достоевского «Кроткая», замечал, что форма повести – «это первый опыт точной записи внутренней речи (monologue interieur). За много лет до Пруста, Джойса, символистов и экспрессионистов Достоевский разбивает условность логической литературной речи и пытается воспроизвести поток мыслей и образов в их непосредственном ассоциативном движении. ...Запись мышления вслух смятенного и потрясенного человека повышает эмоциональность рассказа почти до физиологического воздействия...». В. м. – тот одинокий разговор, в котором вырабатывается и реализуется моральный дискурс «заботы о себе», индивидуальная концепция самоопределения и саморазвития персонажа. Эта форма может быть основой и для сакрального диалога с Богом (Истиной) в глубинах внутреннего мира человека. Крайнюю форму В. м. представляет собой «поток сознания» («Stream of consciousness»).

Лит-ра: *Виноградов В.В.* О языке Толстого // Литературное наследство. Т. 35 36. М., 1939; *Выготский Л.С.* Избранные психологические исследования. Мышление и речь. М., 1956; *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. М., 1999; *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. М., 1988; *Жантиева Д.Г.* Джеймс Джойс. М., 1967; *Жинкин Н.И.* От замысла к слову: речь индивида как процесс и поступок // Язык – речь – творчество. М., 1998; *Мотылева Т.Л.* Внутренний монолог и «поток сознания» // Мотылева Т.Л. Зарубежный роман сегодня. М., 1966; *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995; Психологический словарь / Под ред. В.П. Зинченко. М., 1997; *Соколов А.Н.* Внутренняя речь и мышление. М., 1968; *Урнов Д.М.* Внутренний монолог // ЛЭС; *Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XIII – XIX веков. М., 1999; Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. 7. Auflage. Stuttgart, 1989; *Friedman M.* Stream of consciousness. A study in literary method. New Haven; L., 1955; *Steinberg E.* The stream of consciousness and beyond in «Ulysses». Pittsburg, 1973.

Э.Я. Кравченко

ВНУТРЕННЯЯ ДИАЛОГИЧНОСТЬ – см.: *Стилистическая трехмерность*

ВНУТРЕННЯЯ МЕРА ЖАНРА – основа воспроизведения *неканонических жанров*, динамическое соотношение полярных свойств в каждом из важнейших параметров художественного целого, таких как «тематическое содержание, стиль и композиционное построение», неразрывно связанных «в целом высказывании» и определяемых «спецификой данной сферы общения» (М.М. Бахтин).

В искусстве эпохи рефлективного традиционализма структура *жанра* регламентируется нормативными поэтиками (Аристотель, дю Белле, Буало и др.) и представляет собою *канон*. В. м. ж. является эквивалентом жанрового канона, но, в отличие от него, понимается не как застывшая норма, а как логика изменения жанра, вектор его трансформации. Не будучи готовой структурной схемой, реализуемой в любом *произведении* данного жанра, она может быть реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений. Таким образом, понятие В. м. ж. фиксирует не образец воспроизведения, а образец выбора; не набор обязательных признаков, а принцип конструирования художественной структуры на основе полемики с предшествующей жанровой традицией и с учетом «жанровой памяти» гипотетического и реального читателя.

В романтическую и постромантическую эпоху (XIX–XX века) В. м. ж. есть структуропорождающее начало его эволюции, средство гармонизации «читательских ожиданий» и авторской деканонизирующей интенциональности, направленной на «тематическое содержание, стиль и композиционное построение», а также на сам принцип целостности высказывания. В рамках конкретной художественной системы возможны отклонения от неё, обусловленные творческой индивидуальностью писателя. Так, классический реалистический роман XIX в. в структурном отношении представляет собой определенное единство, на фоне которого выделяются нюансы творческих манер разных авторов. Радикальные отклонения от В. м. ж. происходят на «сломе» *парадигм художественности* (формирование романтиче-

ского романа, романа натуралистического, «нового романа» и т. д.), когда возникают романные структуры, принципиально отличные от тех, что формируют жанровую традицию. Трансформации в тематическом содержании, стиле и композиционном строении романа, порожденные авторской деканонизирующей интенциональностью, вступают в конфликт с жанровыми ожиданиями читателя; формой данного конфликта может стать полное неприятие новаторского произведения читающей публикой, «литературный скандал», судебное разбирательство и т. д.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ППД; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; Теория литературы: Учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004.

С.Ю. Артемова, В.А. Миловидов

ВОДЕВИЛЬ – жанровая модификация *комедии*, отличающаяся соединением профессионального и народного творчества, в частности, уличной песенки и непритязательного танца. В. – один из поздних *жанров драмы*, сохранивший тем не менее изначальный обрядовый синкретизм непосредственно в *сюжете*, выстраивая *интригу* не только в действиях и *диалогах*, но и в куплетах и танцах. Позднее рождение и бытование в виде «вспышек» создало некоторые сложности для создания теории В., его места и роли в системе других драматургических жанров, но основные параметры жанра можно считать определившимися. Так, Дидро, рассуждая о бурлескной драме, пишет: «Чем менее правдоподобен жанр, тем легче быть в нем стремительным и пылким. <...> Все же превосходный фарс не может быть произведением человека заурядного. Он требует веселья и оригинальности...». Сказанное в равной мере относится и к В.

В момент своего появления В. существует в двух своих разновидностях: разыгрываемый на подмостках ярмарочного театра, он выражал народное мнение по поводу злободневных проблем, в связи с чем «смешное» в нем было формой неприятия «страшного»; на профессиональных сценах В. представлял образчик веселой остроумной путаницы, «комедии положений». В Россию был экспортирован в основном второй вариант, хотя подчас в *подтексте* проступал и первый, злободневный, но не зовущий на баррикады.

Главное в В.– игровая стихия, подчеркиваемая преувеличением *характеров* и явлений, что и создает особый водевильный эффект. Блеск и отточенность жанру придал Э. Скриб, которому удалось вызвать огромный интерес к *анекдоту*, показанному на сцене, – в том числе и за счет придания «очищенному» bon mot национального колорита и исторической злободневности. Если прибавить к легкой форме нужную данному зрителю мораль, то мы получим, видимо, первый европейский образец коммерческого зрелища – недаром В. у Скриба «отпочковал» от себя т. н. well made play. Но «хорошо сделанная пьеса» лишена той атмосферы, которую создавали ловкие трюки, запоминающиеся мелодии и *герои*. Скриб важен для нас и как идеолог принципа «водевилизма», т. е. перевода «*трагедии*» в В.: драмы существуют не вокруг, а *в нас*. Иначе говоря, водевилизм – это восприятие ситуации, направленное на снятие драматизма как такового.

В России В. вначале не был принят именно за его «нерусскость» (Гоголь, Белинский), но эстетическая сила *смеха* и атмосферы праздника оказалась мощной, тем более что под пером таких авторов, как И. Крылов, А. Грибоедов, А. Шаховской, В. Соллогуб, Н. Некрасов, жанр быстро «обрусел». Возникший в начале столетия, он просуществовал в течение всего XIX в., проявив к его концу в творчестве А. Чехова гибкость и способность интегрирования в более сложные жанровые образования. Творчество великого реформатора драмы демонстрирует необходимость разграничения В. и водевильной *ситуации*. Отличительной особенностью В., помимо обязательного соединения слова с музыкой и танцем, «острого слова» («крылатые слова»), было доставшееся в наследство от народного театра разрушение «четвертой стены»: все свои монологи и т. н. «аппарты» водевильный актер обращает «в сторону» зрительного зала, взывая к его сочувствию и провоцируя на со-участие. Новая драма Чехова порождает своеобразный эстетический эффект, оттеняя *трагизм* ситуации В.-ными «инкрустациями» – таковы, напр., сцены в «Вишневом саде» (падение Пети Трофимова, эпизод Вари и Лопахина в IV действии и т. д.). Таким образом, В., не воспринятый драматургией XX в. в «чистом» виде, вошел как одна из составляющих в такое сложное жанровое образование, как *трагикомедия*.

Лит-ра: *Дидро Д.* О драматической поэзии // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980; *Каверин Ф.* О постановке водевиля (советы режиссеру) // Русские классические водевили. М., 1945; *Финкельштейн Е.* Эжен Скриб // Скриб Э. Пьесы. М., 1960.

Н.И. Ищук-Фадеева

ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – одна из важнейших категорий *поэтики*: 1) способность *автора*, создающего художественную «реальность», представлять несуществующее как возможное, искусственное как естественное, а также 2) результат реализации этой способности в литературном *произведении*. Понятие В. х. традиционно определялось через его отношение к понятию *мимесис*: если результатом последнего объявлялось «верное природе» изображение, то под изображением вымышленным чаще всего понимали изображение несуществующего, *фантастического*, воображаемого.

Вместе с тем, уже у Аристотеля намечается сближение результатов миметического акта и В. х.: художник подражает природе («действию»), но, в отличие от историка, изображает не то, что есть, а то, что «могло бы быть, будучи возможно в силу необходимости и вероятности» (51a36). В еще большей степени сближают репрезентативную способность искусства и В. х. предромантики и романтики: учение об «оригинальном гении» (Э. Юнг) и концепция «воображения» (С.Т. Колридж) ставят художника в паритетные отношения с природой: следуя своему воображению (то есть, создавая вымышленные образы мира), художник и подражает природе – в истинном смысле этого слова.

Если категория В. х. доминирует в художественных системах, связанных с романтическим миропониманием, то миметическое начало – в системах, соотносимых с реализмом (Стендаль в «Красном и черном» говорит о *романе* как «зеркале», которое художник несет вдоль жизненной дороги). Вместе с тем, В. х. играет значительную роль и в реализме. Так, уже в историческом романе В. Скотта наряду с «реальными» *персонажами* истории действуют вымышленные (в романе «Айвенго» – Ричард Львиное Сердце, с одной стороны, и Айвенго, с другой); последние сообщают художественному миру тяготеющего к реализму романа разнообразие национально-психологических типов – при убедительной «привязке» к историческому времени и социально-историческим конфликтам, которую осуществляют персо-

нажи из реальной истории. В поэтике классического реалистического романа, где, казалось бы, доминирует миметическая функция, В. х. также играет значительную роль (в «Войне и мире» Л. Толстого – события Отечественной войны, Наполеон, Александр I, Сперанский, с одной стороны, и история семей Болконских и Ростовых, – с другой).

Новый этап в разработке проблемы В. х. и осуществляемой в искусстве репрезентации (мимесиса) приходится на вторую половину XX – начало XXI вв. и находит свое отражение в теории возможных миров, теории речевых актов и концепции фикционального *дискурса*. В рамках восходящей к идеям Л. Витгенштейна, Я. Хинтикка и С. Крипке концепции возможных миров литературно-художественный дискурс есть «дискурс, интенсионалы которого не обязательно имеют экстенсионалы в актуальном мире, и который, следовательно, описывает один из возможных миров» (Ю.С. Степанов). Заметим, что экстенсиональная семантика устанавливает отношения референции между знаком и объектом актуального мира; интенсиональная же семантика – между знаками в знаковой цепи.

Художественный дискурс – фикциональный дискурс, при этом под фикциональностью литературы обычно понимают не столько факт вымышленности референтов, о которых говорится в дискурсе, сколько свойство самого дискурса – его способность к художественной репрезентации и, соответственно, к «вымыслообразованию» (термин В. Изера). Убедительность фикционального дискурса основана не на успешности референции, определяющей отношение изображаемых объектов к объектам актуального мира, но на структурном тождестве и аналогии художественного мира и мира актуального. При этом в конструкцию возможного (вымышленного) мира на совершенно равных правах могут входить и фактуальные (референциально обусловленные), и фиктивные (не имеющие референтов в актуальном мире) элементы: у Достоевского – Петербург середины XIX в. с его «реальными» приметами рядом с семьями Раскольниковых и Мармеладовых; у Гофмана – «реальные» черты бюргерского быта рядом с Серпентиной и Линдгхорстом и т. д.

Фикциональный речевой акт – «вторичный» речевой акт (ср. с идеей первичных и вторичных жанров М.М. Бахтина), который основан на «прагматическом сдвиге» в отношении акта первичного. Поскольку в самом тексте нет имманентно присущих ему элементов художественности (Дж. Серль), полагать текст фикциональным или не-фикциональным мы можем только на основе конвенции, которая устанавливается между писателем и читателем, и которая может быть маркирована, например, в паратекстуальных элементах произведения (взяв книгу с подзаголовком «роман» на титульном листе, мы участвуем в «прагматическом сдвиге» и «включаем» коды рецепции, адекватные фикциональному дискурсу).

Участвуя в процессе художественного «миромоделирования», фикциональный дискурс снимает противоречие между мимесисом и В. х., поскольку для автора и читателей репрезентируемая в произведении модель мира вполне реальна – как система смыслов (концептуальная система) и, соответственно, как факт духовной культуры.

Лит-ра: *Ауэрбах. Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; СПб., 2000; *Изер В.* Вымыслообразующие акты. Глава из книги «Вымышленное и воображаемое: Набросок литературной антропологии» // НЛО. 1997. № 27; *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001; *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика: Антология. М.; Екатеринбург, 2001; *Черкасов Р.В.* Фикциональный дискурс в литературе: проблема репрезентации: Автореф. дисс... на соиск. уч. степ канд. филол наук. Самара, 2007; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003..

С.Ю. Артемова, В.А. Миловидов

ВЫСКАЗЫВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ – см.: *Дискурс*

ГЕРМЕНЕВТИКА – см.: *Читатель*

ГЕРОИЗАЦИЯ – см.: *Героическое, Канонические жанры*

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС – см.: *Эпика, Эпопея*

ГЕРОИЧЕСКОЕ (героика) – *модус художественности*, осуществляющий исторически первоначальный художественный концепт «я-в-мире». Г. «созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое» (Гегель. Т. 1, с. 265), представляет собой эстетическую модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), состоящую в архитектоническом (см. *Архитектоника*) совмещении внутренней, личностной данности бытия («я») с его внешней, сверхличной заданностью – ролью в миропорядке. Наиболее архаичная модификация такой границы, сопрягающей и размежевывающей личность с миропорядком, – неотменимая и неоспоримая судьба. Г. *персонаж* «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы» (Гуревич, с. 145). Такие *герои* «по своей природе суть то, что они хотят и свершают» (Гегель. Т. III, с. 593). Экзистенциальное содержание Г. эмоциональной рефлексии (см. *Эстетика и поэтика*), питающей этот строй художественности, – самозабвенная гордость: личность горда своей «славой и честью» как формами причастности к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности. Г. ценность *характера* определяется «содержанием, которое он стремится осуществить в качестве цели» (Гегель. Т. I, с. 199).

Первоначальное отделение Г. как эстетического отношения (еще не обретшего свою культурную суверенность в специфике художественной деятельности) от этического и политического четко прослеживается в «Слове о полку Игореве». Публицистически осужденный за «непособие» великому князю киевскому поход одновременно подвергается героизации, наделяется обликом подвига (чего нет в его летописных версиях), превращается в эстетический объект восхищенного любования. Г. мотивировка похода – совпадение личного самоопределения князя Игоря с его рыцарской ролью в миропорядке (служением сверхличному «ратному духу»). Роковое знамение ясно говорит о грядущем неблагополучии, однако герой, внутренне совпадая со своей ролевой границей, воодушевленно устремляется навстречу ее внешнему осуществлению. Той же природы самозабвенное поведение в бою князя Всеволода. Если, с политической точки зрения, никакое забвение «злата стола» (центр миропорядка) непростительно, то с художественной – оправдано: ведь это не забвение сверхличного ради личного, а вытеснение из внутреннего пространства личности всего непричастного к заданной ролевой границе; это жертвенное забвение личностью и себя самой.

В качестве эстетической категории Г. представляет собой всеобъемлющую характеристику художественной целостности данного типа Так, в «Тарасе Бульбе» равно героизирована ратная удаль обеих борющихся сторон; здесь даже предательство совершается в полном соответствии с эстети-

ческой нормой героизации 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!»). «Архитектоническому заданию» героизации подчинены здесь и событийная структура эпизодов, и пластика статуарного жеста, и интонация патетически гиперболизированного и в сущности «хорового» слова этого текста, где речевая инициатива авторства совмещена с риторической позой анонимного излагателя народного предания.

Лит-ра: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968–1973 (см. Предметный указатель); *Горан В.П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990; *Гуревич А.Я.* О природе героического в поэзии германских народов // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1978. № 2; *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород Гоголя»). М., 1995 (гл. 3); *Лотман Ю.М.* Об оппозиции «честь» – «слава» в светских текстах киевского периода // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. См. также список лит. к ст. *Модусы художественности.*

В.И. Тюпа

ГЕРОЙ – такое действующее лицо литературного *произведения*, которое представляет собой «ценностный центр» и «конкретный предмет» авторского эстетического ви́дения, будучи «носителем основного события» (Бахтин) в изображенном мире, а также – существенной для автора-творца *точки зрения* на действительность, на самого себя и других *персонажей*.

Если художественная форма возникает как «тотальная реакция автора на целое героя», т. е. если целое произведения – это одновременно и граница Г. (как целого), то это означает, что форма («эстетически обработанная граница») – результат взаимодействия Г. и *автора*, «встречи» их активностей (Бахтин). Она создается и самоопределением Г., и определением (ограничением) его автором. Из этой концепции проистекают некоторые значительные проблемы. Во-первых, идея взаимоопределения Г. и автора не может в равной мере относиться к любому из персонажей (т. е. действующих лиц) литературного произведения, весьма различных по своему статусу и способам изображения: к тем, от которых зависит ход *событий*, и к «внесюжетным»; к показанным изнутри и только извне, имеющим судьбу и всего лишь названным. К некоторым из них подобный подход, очевидно, вообще не применим. Иначе говоря, не всякий персонаж – Г. Во-вторых, понимание формы Г. как границы означает, что необходимо учитывать возможную соотнесенность её с одним из двух традиционных образов человека в культуре – классическим и гротескным, между которыми, именно с такой точки зрения, существуют принципиальные различия: первый предполагает четко очерченные внешние границы, второй строится на переходе таких границ.

Читатель интуитивно отличает «главных» изображенных лиц от второстепенных: как по степени участия в *сюжете*, так и по степени близости их автору или авторской заинтересованности в них. Это различие выражается и в том, какое место и какая роль назначены персонажу, и в оценках – прямых или косвенных. Произведение, особенно эпическое и драматическое, всегда содержит иерархию изображенных лиц (*систему персонажей*), так что «лица второго плана» воспринимаются как «служебные», необходимые не сами по себе, а для освещения «лиц первого плана» (ср. функцию Фенечки в романе «Отцы и дети»). Именно с лицами первого плана связан т. н. «наивный реализм» и проистекающие из подобного восприятия искусства споры с Г., а то и суд над ними (см., напр., «Два капитана» В. Каверина). С ними же связано, однако, и читательское ощущение полноправности и особой самостоятельности Г.: такой внутренней закономерности его поведения, слова и в целом его бытия, с которой автор «вынужден считаться» (ср. известное признание Л. Толстого о том, что Вронский «вдруг и неожиданно стал стреляться»).

Но, несмотря на это очевидное различие, в существующих определениях, как правило, отождествляются понятия «Г.» и «образ человека в литературе». Г. не отграничивается, с одной стороны, от *типа* – когда последнему приписывается «единство индивидуального и общезначимого», с другой стороны, от *характера* – когда таковым считается всякое изображение человека в словесном искусстве. Нивелирующую роль играет, очевидно, понятие *«образ»* (ср. частое и до сих пор словоупотребление: «система образов» в смысле «системы персонажей», хотя и событие, и сравнение или метафора – тоже образы). Отсюда замечания о «взаимозаменимости» всех названных понятий. Разграничительную, дифференцирующую роль играет понятие «персонаж», под которым обычно подразумевается «субъект действия», «действующее лицо», а также субъект речи, говорящий. С этой точки зрения, персонаж может быть отличим от Г. и по степени участия в действии, и как субъект «второстепенных» высказываний, т. е. таких, которые не играют определяющей роли в речевой структуре произведения. Второй критерий особенно важен в произведениях эпистолярной, исповедальной или *дневниковой формы* или в случаях с Г.-резонерами в *эпике*, где у них может не быть сюжетных функций (ср., напр., Потугина в тургеневском «Дыме»). В *лирике* кроме основного субъекта речи, который, будучи носителем главного лирического события, может быть назван Г., но не персонажем («лирическое “я”», «лирический герой»), выделяют также «Г. *ролевой лирики*», т. е., в сущности, персонажа: субъекта речи, чье высказывание для автора – не средство, а предмет изображения (ср., напр., поэзию Некрасова).

В исторической перспективе можно увидеть значение различий между ролями изображенных лиц в сюжете или типами их сюжетных функций. Изменяется также соотношение между сюжетной функцией персонажа (которая находится в кругозоре либо других изображенных лиц, либо только автора и читателя) и «содержанием» литературной личности, которое с этой ролью в сюжете может не совпадать (она – возможный объект наблюдений и рефлексии самого действующего лица). Отсюда значение понятий *«точка зрения»* и «кругозор» для исторической типологии разновидностей Г. Изменчиво, наконец, и соотношение главных и второстепенных действующих лиц.

По В.Я. Проппу, функция – *мотив*, взятый в аспекте целенаправленности сюжета: поступок персонажа, продвигающий действие вперед. На этой основе можно различать «частные» функции персонажей волшебной сказки – дарителей, вредителей, помощников – и «общую» функцию, проистекающую из структуры мира (двоемирие) и необходимую для сохранения и восстановления миропорядка. Такова ликвидация недостачи или начальной беды: в глубинном смысле она обеспечивает продолжение жизни рода. Г., очевидно, – носитель «общей» функции. В перспективе истории это первоначальное значение понятия «Г.» отнюдь не утрачивается: напр., встречи Онегина и Татьяны или преступление Раскольникова для исторического будущего на-

ционального мира не менее значимы, чем действия Г. *эпопей* для судеб народов и государств.

Среди действующих в произведении лиц Г. выделяет значимая для его мира инициатива, равно как и способность преодолеть препятствия, непреодолимые для других. В архаике (волшебная сказка, эпопея) инициатива Г. неразличимо совпадает с осуществлением всеобщей необходимости: в этом основа *героики*. В историческом развитии категории Г. важнейшую формообразующую и смыслоразличительную роль играет вопрос о выборе: в сказке он отсутствует, в эпопее – предопределен, т. е. не свободен. Напр., в качестве Г. Ахилл не может отказаться от славы, несмотря на неизбежность гибели; так же, как Одиссей, несмотря на смертельный риск, должен отказаться от своей хитрости с именем Никто после ослепления Полифема: Г. нет без славы и, тем самым, без имени. Эта несвобода имеет положительный характер, поскольку награждение или слава должны всегда соответствовать заслугам. Следует подчеркнуть, что «героическая инициатива» (способность к выбору, влекущему за собой смерть) вовсе не обязательно должна иметь активно-боевой характер; она может быть и пассивно-страдательной (Г. греческого *романа* или *житий*) или сочетать в себе то, и другое на равных правах («Стойкий принц» Кальдерона).

Инициатива персонажей, не являющихся Г., служебна или отсутствует, либо имеет отрицательный характер. Служебна роль не только «помощников» волшебной сказки, но и, напр., ловких слуг в классической *комедии* или друзей Г. в авантюрном романе и *новелле*, в частности, детективных (доктор Ватсон). Отрицательны функции, наряду с архаическими вредителями, литературных злодеев – носителей противостоящих герою человеческих страстей или действий (интриг или хитростей, подмен и преследований и т. п.): от персонажей-злодеев сентиментального и готического романов до Зарецкого у Пушкина, драгунского капитана у Лермонтова и Жавера в «Отверженных» Гюго. С другой стороны, персонаж может быть, наоборот, полностью лишен инициативы, превращен в персонификацию обстоятельств (иногда – активных, являющихся социальными или мировыми «силами») или часть предметного окружения («среды»). Тут нужно различать персонифицирующий космизм фольклорной и полуфольклорной архаики (воплощенная граница между мирами – Баба Яга или разверстая от земли или морского дна до неба пасть чудища в волшебной сказке и в «Рамаяне»; Сцилла и Харибда в «Одиссее») и овеществление человека, которое изображается в литературе. Второе – либо подчеркнутая крайность («диктатор бальный», «модные чудаки» в «Онегине»), либо обманчивая видимость («что-то без чепца, около тридцати лет, в пестром платке» за столом у Собакевича: «есть лица, которые существуют на свете не как предмет, а как посторонние крапинки и пятнышки на предмете»). Промежуточный вариант – персонаж, олицетворяющий «инициативную» или «провоцирующую» случайность, т. е. возможность обострения различных *сюжетных ситуаций* (конь д'Артаньяна; нищий Джо в «Холодном доме» Диккенса или странница-нищенка в одном из рассказов Бабеля). Во всех указанных случаях ни положительная, ни отрицательная инициатива не является результатом выбора. Когда вообще возникает вопрос о её внутренней основе, то дело ограничивается элементарными страстями (завистью, напр.) или социальными инстинктами (служебная страсть Жавера). В противном случае мы имели бы дело с *характером*. Но как показывает пример Жавера, когда заданная функция персонажа слита с его личностью (что присуще *типу*), то возникшее вдруг несоответствие между ними может оказаться для него гибельным.

Сущность персонажа может быть отождествлена не с единственной функцией, а с определенным их набором (кругом сюжетных возможностей). Таковы устойчивые «амплуа»: воин-хвастун, плут в древних комедиях; инженю в сентиментальном романе или ученый чудак в романе авантюрно-географическом. С конца XVIII в. в литературе возникает также возможность хотя и заданных, но взаимопротиворечащих функций персонажа: напр., благородный разбойник, наделенная душевной чистотой проститутка. Этим создается как будто возможность выбора. Но при таких условиях выбор бывает необъясним, случаен. Отсюда переосмысление традиционных амплуа в романтизме и в постромантической литературе: наделяя ими Г., авторы стремятся их углублять («байроническая» *поэма*, *социально-криминальный роман* Бальзака, Гюго, Дюма, Диккенса). В итоге романтический Г. сочетает в себе готовое амплуа с таинственной, несовпадающей с ним сутью.

Более значительную роль в историческом становлении формы Г. играет преобразование не сюжетных функций, а *субъектной структуры* литературной личности: таково в особенности изображение самосознания. Разложение цельности драматического характера самосознанием произошло еще у Шекспира (об этом говорит многократно обсуждавшееся сопоставление Гамлета с Лаэртом). Но в *драме* амплуа чрезвычайно устойчивы. Так, согласно замечанию Мармеладова, адресованному, несомненно, создателю Любима Торцова, это правда, что бедность не порок, но верно и то, что пьянство – не добродетель. Уйти от готовой роли в этом роде литературы возможно лишь через постоянное самоосознание. В чеховской «Чайке» проблема самоидентификации оказывается в центре сюжета, причем в прямой связи с вопросом о соотношении искусства и жизни: для Треплева, Тригорина и Нины оно – предмет рефлексии. И это соотношение оказывается глубоко амбивалентным: «внежизненная» творческая позиция дается лишь тому, кто смог до конца прожить выпавшую ему жизненную роль («Я – чайка. Нет, я – актриса»). Иные возможности открывает изображение самосознания Г. в *романе*. При этом необходимо учитывать две линии развития *жанра*: одна из них связана с принципом тождества персонажа себе, другую определяет несовпадение его с собой.

При всех различиях между функциями второстепенных и главных персонажей, начиная от архаических форм словесного творчества, и тем и другим может быть свойственна тенденция к сохранению тождества «содержания» лица и его сюжетных функций. Ясно, напр., почему «проводники» в иной мир волшебной сказки непременно должны быть стариками и старухами. Но и в главных архаических персонажах возможно лишь временное нарушение заданного единства поступка героя и того, что впоследствии станет характером. Так, напр., Одиссей может предупредить одного из женихов о возможной гибели, что отнюдь не помешает ему потом убить предупрежденного вместе с другими. В дальнейшем развитии литературы произведение может, наоборот, исходить из отсутствующего тождества поступка и лица и делать открытие этого тождества в том или ином Г. целью сюжета (различные варианты романа и новеллы тайн, в частности, *детективная проза*). Правда, в детективном романе или новелле речь идет в основном о формальном, юридическом тождестве. Неизмеримо более сложный вариант – подчинение сюжетных действий Г. решению им проблемы собственной идентичности («Назову себя Гантен-

байн» М. Фриша). Но даже и в этом случае отсутствие самождественности явно рассматривается в качестве отклонения от нормы. Несовпадение Г. с собой, порожденное самосознанием, также может преодолеваться «объемлющим» авторским взглядом: так изображены моменты рефлексии в кризисах ведущих персонажей Толстого. Временное нарушение тождества Г. себе и неизбежное восстановление твердых границ его образа – важнейшая и исторически устойчивая особенность Г. в одной из сквозных линий развития литературы, в которой прослеживается переход «от социально-морального типа к характеру»: «эта линия нашла свою кульминацию и свое решающее преображение в творчестве Толстого» (Гинзбург, с. 127).

Другая линия в области изображения Г. представлена на своих вершинах, очевидно, творчеством Достоевского. Речь – не о «романе идей», а о гротескном образе человека (см.: *Трикстер*). Если классический образ тела акцентирует границы, делающие его предмет самодостаточным (что приравнивается к эстетической ценности), то гротескный строится на переходе границ, т. е. на принципе заведомой и неустранимой нетождественности себе предмета изображения. У истоков этой линии, по Бахтину, маски народного театра и «иносказательные» фольклорные фигуры плута, шута и дурака, а также образы мудрецов в менипповой сатире и сократическом диалоге. Те же фольклорные персонажи в дальнейшем фигурируют, в частности, в авантюрной новелле и *плутовском романе*. К ним восходит образ чудака как субъекта изображения в литературе рубежа XVIII–XIX вв. Здесь поворотное значение имело открытие Стерном и романтиками «свободной, самодовлеющей субъективности» (Бахтин. ВЛЭ, с. 313) или «открытие внутреннего субъективного человека с его глубиной, сложностью и неисчерпаемостью», совершенное романтиками «только благодаря применению ими гротескного метода» (Бахтин. ТФР, с. 51). На смену объектному гротескному персонажу приходит *гротескный субъект*. Гротескную природу имеет также явление «субъектного неосинкретизма» (С.Н. Бройтман) в лирике и аналогичные формы в романе XIX–XX вв. («Евгений Онегин» Пушкина, «Дар» Набокова и др.). Поскольку Г. начинает не совпадать с собой именно как с субъектом, самосознание становится основным предметом авторского изображения.

Возможность *доминанты* самосознания, демонстрируемая творчеством Достоевского, означает, с одной стороны, что даже и традиционный тип «маленького человека» становится предметом собственной рефлексии принадлежащего к этому типу персонажа, что и делает его подлинным Г. А у других в этом случае вызывает принципиальные сомнения попытка предугадать и предопределить поведение человека этого типа (спор Алеши Карамазова с Лизой Хохлаковой о штабс-капитане Снегиреве). С другой стороны, в кругозор самосознающего Г. вводится не только его жизненная определенность, но и его соотношение с литературными прототипами. Так, Разумихин успокаивает очнувшегося от бреда Раскольникова словами: «Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся. О графине ничего не было сказано» (явно имеется в виду убийство в «Пиковой даме»). Таким образом, именно во второй, гротескной линии эволюции литературного Г. эта форма подвергается наиболее радикальным преобразованиям.

Лит-ра: *Барт Р.* S/Z / Пер. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. М., 1993; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 2003; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Эпос и роман // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.* ПНД // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002; *Бахтин М.* ТФР; *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М., 1997; *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979; *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970; *Маркович В.М.* Человек в романах Тургенева. Л., 1975; *Михайлов А.В.* Из истории характера // Человек и культура. М., 1990; *Мелетинский Е.М.* О литературных прототипах. М., 1994; *Наранхо К.* Песни Просвещения. Эволюция сказания о герое в западной поэзии / Пер. К. Бутырина под ред. В.В. Зеленского. СПб., 1997; *Пропп В.* Морфология сказки. Л., 1928; *Ранк О.* Миф о рождении героя. М.; Киев, 1997; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972; *Тахо-Годи А.А., Мелетинский Е.М.* Герой // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 1. М., 1980; *Тюпа В.И.* Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. Новосибирск. 1998. № 5/6; *Фрай Н.* Анатомия критики. Очерк первый. / 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; *Berger C.* Der Autor und sein Held. Berlin, 1983; *Jackson W.T.H.* The hero and the king. N.Y., 1982; *Seidel F.* Figur und Kontekst. Köln, 1985.

Н.Д. Тамарченко

ГЕТЕРОГЛОССИЯ – термин, принятый в западной *нарратологии*, возникший как английский перевод (Morson, Emerson) неологизма М.М. Бахтина *разноречие прозаическое*. Данное понятие характеризует действительную реальность вербальной коммуникации, которая состоит в том, что «на территории почти каждого высказывания происходит напряженное взаимодействие и борьба своего и чужого слова» (Бахтин. ВЛЭ, с. 166). В соответствии с бахтинским пониманием речевой деятельности «социальный человек», будучи «человеком говорящим», имеет дело не с языком в качестве абстрактной регулятивной нормы, а с множеством дискурсивных практик (см. *Дискурс*), в совокупности составляющих динамичную вербальную культуру данного общества: «Исторически реален язык как разноречивое становление, кишащее будущими и бывшими языками, отмирающими чопорными языковыми аристократами, языковыми парвеню, бесчисленными претендентами в языки, более или менее удачливыми, с большей или меньшей широтою социального охвата, с той или иной идеологической сферой применения» (Бахтин. ВЛЭ, с. 168–169). На этой основе в нарративных текстах создается взаимоосвещение двух или нескольких «социально-языковых кругозоров» (Бахтин. ВЛЭ, с. 168), а также «интерференция текстов нарратора и персонажа» (Шмид), осуществляемая в разнообразных формах *косвенной* и *несобственно-прямой речи*.

Лит-ра: *Барт Р.* Война языков // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003; *Morson, G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford, 1990; *Zbinden, K.* Traducing Bakhtin and Missing Heteroglossia // Dialogizm: An International Journal of Bakhtin Studies. 1998. № 2.

В.И. Тюпа

ГИМН (греч. hymnos) – торжественная песнь на стихи программного характера. По своему происхождению Г. являются культовой песнью, предназначенной для прославления

какого-либо божества и его деяний. Древнейшие, дошедшие до нас тексты Г. – молитвенных песнопений лирического характера были сложены в Египте и Месопотамии. Под названием Г. до нас дошли поэтические *произведения* эпико-повествовательного характера: наиболее известны т. н. гомеровские Г. (приписывались в древности Гомеру), орфические Г. (эпоха позднего эллинизма).

Согласно концепции А.Н. Веселовского, в первобытной «синкретичной» поэзии роль слова была ничтожной и целиком подчинена ритмическим и мимическим началам. Текст импровизировался на случай, пока, наконец, сам не приобрел традиционный характер. Анализируя соответствующую лексику, А.Н. Веселовский доказывает семантическую близость песни – заклинания – гадания – обряда. Многие обрядовые песни имеют магическую цель, в них часто воспевается могущество «хозяев» различных природных сил. Именно из этих обрядовых песен и возникает Г. божеству. Древнейшие Г. дошли до нас в египетских «Текстах пирамид». Для усиления магического эффекта египтяне прибегали к характерным для ритуальной поэзии приемам – аллитерациям, параллелизмам, игре слов. Многие Г. из «Текстов пирамид» отличает художественная экспрессия, сила и вещественная наглядность образов. В Г. богине неба Нут так, например, воспевается сама богиня:

О Великая, ставшая небом...
Наполняешь ты всякое место своею красотою.
Земля вся лежит пред тобою – ты охватила ее,
Окружила ты и землю, и все вещи своими руками.
(Пер. М.Э. Матье)

В египетских Г. к богам проявляется отношение человека к природе и к обществу, его переживания и ощущения. Несомненно, что в этой связи тема «человек и Бог» органически входит в историю литературы. Особый интерес вызывает Г. к Хапи, богу Нила: во-первых, в нем отражается отношение египтян к великой реке, создавшей их страну, а во-вторых, эти чувства выражены в нем в яркой художественной форме. Г. поэтически описывает животворящую силу вод и разливов Нила, ликование народа во время разлива, опасности, грозящие стране в связи с запозданием разлива, и т. д. Нил объявляется могущественны и непостижимым, и Г. заканчивается славословием великой реке:

Взывают люди к богам
Из страха перед могуществом Владыки земного,
Моля о процветании для обоих берегов.
Процветай же, процветай же, Хапи,
Процветай же,
Дарами полей
Оживляющий людей и скот.
Процветай же, процветай же, Хапи,
Процветай, процветай, ты, прекрасный дарами.
(Пер. А.А. Ахматовой)

Подлинным шедевром религиозной лирики является Г. Атону. Атон озаряет и согревает землю и все на ней живущее, он воспевается как воплощение красоты природы, как источник жизни на земле, как создатель всех стран и разных народов, говорящих на разных языках, как творец всего живого. Г. не содержит ни мифологических отступлений, ни упоминаний других божеств. Согласно Г., Атон – бог египтян и других народов, бог благодетельный, источник физического и духовного света.

Довольно полно жанр Г. представлен в шумеро-аккадской литературе. Шумерские Г. – это богослужебные тексты, в которых восхваляется то или иное божество, перечисляются его имена и деяния; они рассчитаны на хоровое исполнение. Это обращение к божеству не личное; эмоции, возникающие при исполнении Г., – коллективные. Г. особенно важен для изучения мифологии, ибо ни один его *троп* не случаен и имеет мифологическое основание. Многочисленные повторы, как во всех памятниках подобного рода, создают особое эмоциональное напряжение и способствуют лучшему запоминанию текста. Большинство дошедших до нас Г. происходит из Ниппура и относится к Ниппурскому канону, поэтому значительная часть их посвящена Энлилю и его сыну Нанне. Много Г. адресовано божественным царям, в них содержатся ценные исторические сведения. Иногда в Г. прославляется какое-либо деяние бога, тогда они тесно соприкасаются с сюжетными произведениями, в частности со сказаниями. Сами шумерийцы относили Г., как будто бы однотипные с нашей точки зрения, к разным *жанрам*: *диалогам*, хвалебным песням и т.п. Видимо, они различались по манере исполнения, а также по степени значимости. Кроме Г. богам и царям в шумерской литературе встречаются Г. городам и храмам: так, сохранились два Г. Экуру, храму Энлиля. При всей связи с ритуалом характер Г. уводит нас в круг поэзии. Это сказывается и на форме: отчетливо звучит *ритм* повторов, часто применяется простейшая рифмовка. В них тщательно продумано каждое выражение, разработана устойчивая система мифологических эпитетов. В некоторых из Г. можно встретить зачатки философских размышлений. Так, в одном из Г. к Иштар («Молюсь тебе, владычица владычиц...») молящийся жалуется на незаслуженное несчастье и вопрошает богиню, почему люди, гораздо менее достойные, чем он, не знают забот.

Культовой функцией значение гимнической литературы, безусловно, не исчерпывается. Конечно, художественное сознание еще не вычленилось среди иных видов духовной деятельности. Но, с другой стороны, мифология и религия несли на себе приметы художественного мышления, были немыслимы вне форм своего воплощения. Поэтому Г. неизбежно приобретали художественную окраску и смысл. Именно такое качество Г. обусловило их эстетическую, собственно литературную ценность, и в этом отношении значимое место занимает древнеиндийский сборник Г. – «Ригведа». Поскольку «Ригведа» является собранием Г. богам, в задачи ее авторов, певцов-риши, входило прежде всего привлечение богов на свою сторону: восхваление богов и воспевание их подвигов и достоинств, приглашение их на жертвоприношения, а затем просьба к ним о поддержке и даровании нужных жизненных благ. Здесь имеет место ситуация обмена между божеством и его адептом, столь характерная для древних культур. Одним из важнейших средств воздействия на божество был Г., формально изощренный, искусно сложенный, передающий языком условных символов то, что для молящихся было самым главным и одновременно таящим сокровенное за причудливыми словами. Все Г. «Ригведы» написаны стихами, однако дать полную и точную характеристику ведийской метрики едва ли возможно; регулирующим началом было, видимо, число слогов. Подавляющее большинство Г. «Ригведы» – восхваления, молитвы и просьбы, обращенные к богам индийского пантеона. В Г. описывается красота, всесилие, справедливость и мудрость богов; в ответ на восхваления, на принесенные жертвы творцы Г. ждут для себя даров и наград. Иногда, прославляя бога, певец рассказывает о его славных деяниях, принесших благо людям. В Г. малым божествам еще ощущается непосредственная реакция их создателей на какие-то явления природы, божества еще не кристаллизова-

лись в строго очерченные и неизменные образы (например, Г. к Уша, Сурье, Ваю т.д.). При этом присутствуют и Г. к абстрактным божествам, олицетворяющим понятия мирового порядка, закона, справедливости (например, Г. к Варуне, Шраддхи, Манью и т.д.). За *описаниями*, казалось бы, призванными отразить только чувственное восприятие окружающей природы, скрывается более глубокий мир духовного опыта и размышления. Особый интерес представляет группа т. н. философских Г., восхваляющих Бога-творца, как единственного создателя и хранителя мира, указывающих на иллюзорность внешнего опыта и деяний человека. Эти Г. не имеют ярко выраженного культового характера и позволяют глубже заглянуть в древнейшую эпоху литературного развития, представить пути приложения литературной активности.

Большое развитие Г. получили в Древней Греции, где хвалебные песни в честь какого-либо божества исполнялись хором, под аккомпанемент кифары. Сохранились тексты 33 т. н. гомеровских Г. и напевы дельфийских Г. Аполлону Пифийскому. К создателю «Илиады» и «Одиссеи» они никакого отношения не имеют, хотя формально и находятся в русле гомеровского *стиля*. Поводов для исполнения Г. было так много, что сами греки не умели последовательно их систематизировать. Каждое жертвоприношение, каждое шествие, каждый обряд для грека должен был сопровождаться пением и пляской. Песни в честь богов вообще называли Г.: в честь Аполлона (но и не только) – «пеанами», в честь Диониса – «дифирамбами». Если Г. пелся во время шествия, он назывался «просодий», если он сопровождался пляской, он назывался «гипорхема». Конечно, Г. пелись у греков, как и у всех народов мира, с незапамятных времен – свидетельства о них есть у Гомера, намеки – у Гесиода. Можно не сомневаться, что уже на фольклорной стадии здесь сложилась трехчастная структура, определяющая жанр Г.: часть «призывательная» – с наименованием божества и развернутым описанием его; часть «повествовательная» – с изложением какого-либо мифа о нем; часть «просительная» – с молитвой о помощи. Но в новых условиях этого безымянного наследия было уже недостаточно. Во-первых, изменилась общественная функция Г.: в прежнюю, дополисную эпоху они обслуживали родовые и племенные культы, в новую, полисную эпоху они должны были обслуживать культы государственные, а это меняло самые поводы для призывания и просьб к богам. Во-вторых, изменился литературный *контекст* этих Г.: в прежнюю эпоху они совмещали в себе еще не разделившиеся *лирику* и *эпику*, в новую эпоху рядом с ними существует выделившийся и оформившийся героический эпос, и он даже начинает наступление на традиционный гимнический материал – складываются первые «гомеровские Г.» в гекзаметрах, не для хора, а для речитатива, в условиях светского исполнения и для удовольствия слушателей. По форме и по характеру исполнения Г. делятся на мелические и рапсодические: первые сочинялись лирическими размерами и пелись хором на храмовых праздниках, а вторые сочинялись эпическим размером, гекзаметром и пелись одним певцом (рапсодом), подыгрывавшим себе на лире, – вернее сказать, то был ритмически поддерживаемый бряцанием речитатив – а исполнялись такие Г. хоть на празднике, хоть на пиру. В древности этот род поэзии часто называли проэмии, «зачины». Действительно, многие из «гомеровских Г.» были прелюдиями к более пространным эпическим рецитациям и могли в этом качестве исполняться, в частности, на состязаниях рапсодов. Но проэмиями назывались и пространные повествовательные Г. вроде «Г. к Аполлону», который у Фукидида назван именно так, хотя прелюдией он, конечно, не был. С другой стороны, практически все Г. завершаются обещанием «другой песни», и этот финал оказывается чем-то вроде жанрового признака, поддерживающего родовое название «проэмий». В античной традиции «гомеровские Г.» признавались сравнительно древними, но лишь сравнительно. Сами греки возводили гимническую традицию к древности гораздо более глубокой, чем Гомер. Основоположником жанра порой назывался Орфей, порой столь же легендарный Мусей, а Геродот и Павсаний называют первым гимнографом Олена, жреца и пророка Аполлона Делосского. Все они жили еще до Троянской войны. Самые же старые из «гомеровских Г.» были сложены в VII в. до н.э., который справедливо называют веком великих лириков: именно тогда жили и творили Терпандр, Алкман, Стесихор, Алкей, Архилох и др. Однако живая жизнь создается столько же массовой литературной продукцией, сколько великими достижениями гениев, – а вот «гомеровские Г.» как раз и являются массовой литературной продукцией оставшихся безымянными авторов. Все-таки престиж этих Г. в древности был невысок, цитировали их редко и мало, их герои — это как раз «гомеровские боги», которых не может не знать грамотный человек, хрестоматийные эпические персонажи, чей образ не подлежит существенной модификации. В собрании «гомеровских Г.» наибольший художественный интерес представляют «Г. Деметре», «Г. Аполлону» и «Г. Гермесу», свидетельствующие о начале переоценки героики и эпических нравственных норм. Дальнейшее развитие гимнического жанра связано с уже упоминавшимися греческими лириками, в творчестве которых живая, обновляющаяся, отзывчивая поэзия шла на смену традиционным песням. Терпандр разработал богослужебную часть Г., Алкман – личную его часть; Стесихор и Арион – повествовательную, мифологическую часть, отнятую когда-то у Г. эпосом. Но сама гимническая поэзия уже уходит на второй план, место Г. занимает энкомий – песня в честь хозяина пира. И в целом, песни, обращенные к богам, уступают место песням, обращенным к людям.

Последний всплеск интереса к Г. приходится на эпоху эллинизма – время расцвета александрийской поэзии. Одним из направлений литературных экспериментов эллинизма было обновление старых жанров, в том числе Г. Наиболее полное выражение эта тенденция нашла в творчестве Каллимаха. Из его сочинений сохранилось 6 Г. богам. Г. Каллимаха описывают рождение Зевса, аполлоновский праздник, молодость Артемиды, рождение Аполлона и Артемиды на острове Делос, праздник Деметры и купание Афины. Все они являются чисто литературными произведениями, не предназначенными для исполнения на празднествах: они содержат в себе слишком много намеков на современность, чисто бытовых черт, да и образы богов в них настолько очеловечены, что могут вызвать разве что сочувствие, а не благоговение. Для Каллимаха главное не содержание, а форма, не проблема *сюжета*, а проблема *стиля*. Г. Каллимаха – типичные ученые стихи, неожиданно и прихотливо построенные, с отступлениями, описаниями, сжатыми в искусно найденные *детали*, сочетающие новоизобретенные *приемы* с архаическими реминисценциями, непременно небольшие, но стилистически отделанные до совершенства. Для стиля Г. особенно характерно нагнетание многозначительных деталей: за каждой строкой перед читателем должна распахиваться даль сложнейших мифологических ассоциаций. Древний миф полностью переосмыслива-

ется благодаря новому углу зрения, новой перспективе, в которой на первом плане оказываются человеческий быт и психология, и лишь через них открывается вид на центральное *событие* мифа. Влияние Каллимаха на последующую литературу было огромно, но для широкой публики он был слишком труден, его произведения остались «поэзией для поэтов».

С утверждением христианства получили развитие религиозные Г. в Сирии (Ефрем Сирин и др.), Византии (Роман Сладкопевец, Иоанн Дамаскин и др.), Киевской Руси (праздничные, хвалебные Г. – кондаки), в западноевропейских странах (хоралы). С развитием христианства была создана обширная гимнография, входящая в церковное богослужение и молитвенный обиход (например, «Te Deum laudamus»); в Германии возникает протестантский (лютеровский) хорал (один из наиболее известных «Наш Бог – наша твердыня»). С Нового времени Г., наряду с гербом и флагом, становятся официальными символами государства. Жанр Г. представлен в хоровом, оперном и симфоническом искусстве (финальные хоры 9-й симфонии Бетховена и оперы «Жизнь за царя» Глинки и др.).

Лит-ра: *Гаспаров М.Л.* Древнегреческая хоровая лирика // Гаспаров М.Л. Избр. труды. Т. 1: О поэтах. М., 1997; *Гаспаров М.Л.* Поэзия Пиндара // Гаспаров М.Л. Избр. Труды. Т. 1: О поэтах. М., 1997; *Гаспаров М.Л.* Топика и композиция гимнов Горация // Гаспаров М.Л. Избр. труды. Т. 1: О поэтах. М., 1997; *Елизаренкова Т.Я.* «Ригведа» – великое начало индийской литературы и культуры // Ригведа. Мандалы I-IV. М., 1989; *Рубцова Н.А.* Форма обращения как конструирующий принцип гимнического жанра // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Danielewicz J.* Morfologia hymnu antycznego. Poznań, 1976.

П.П. Шкаренков

ГИПЕРБОЛА – см.: *Барокко поэтика*

ГЛАГОЛЬНЫЙ СТИЛЬ – тип грамматической формульности в лирическом *стихотворении*, состоящем из цепочек однородных глагольных предикатов (зачастую к отсутствующему субъекту) или инфинитивных предложений.

Семантическая характеристика глагольной модели построения стихотворного *текста* зависит от особенностей синтаксиса тех или иных национальных языков (напр., пропуски глаголов в русском языке могут служить средством динамизации речи, а в тюркских той же цели соответствует усиление роли глаголов). В русской поэтической культуре первые образцы Г. с. появляются во второй половине XIX в. («инфинитивное» стих. А.А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую...»). Символистская и постсимволистская *лирика*, наряду с «инфинитивными» стихотворениями (И.Ф. Анненский. «Поэзия» («Над высью пламенной Синая...»), «Кулачишка»; В.Я. Брюсов. «Засыпать под рокот моря...», А.А. Блок. «Грешить бесстыдно, непробудно...», А.А. Ахматова. «Просыпаться на рассвете...»), активно разрабатывала вариант Г. с. с однородными глагольными предикатами (А.А. Блок. «Превратила все в шутку сначала...», Б.Л. Пастернак. «Памяти Демона», «Про эти стихи»). В современной поэзии Г. с. осложняется контаминациями инфинитивных и предикативных глагольных цепочек (В. Шаламов. «Я поставил цель простую...», А.С. Кушнер. «Под зонтом человеку уютнее, чем без зонта...»). По наблюдениям О.Н. Панченко, лексико-семантический анализ глагольных рядов в лирических стихотворениях обнаруживает устойчивое тяготение к нескольким тематическим полям, обозначающим: «1) процессы биологического существования и перехода от небытия (бытия) к небытию (бытию), 2) чувственную деятельность человека, 3) психологические процессы памяти, 4) физическое состояние сна» (Панченко, С. 87). Композиционная роль инфинитивных рядов в тексте имеет также определенную тематическую характеристику: «инфинитивный ряд вследствие модальной перспективы более тесно связан с выражением состояния лирического героя» (Панченко, С. 88). Развитие *темы* в форме глагольных цепочек предполагает завершение в виде синтаксического или субъектного сдвига, прерывания глагольной цепочки, введения новой *точки зрения* (ср.: «И на перины пуховые / В тяжелом завалиться сне... – / Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне» – А.А. Блок. «Грешить бесстыдно, непробудно...»).

Научное осмысление Г. с. в сопоставлении с *именным стилем* начинается в 1960-х гг. с работ Р. Уэллса на материале англоязычных текстов и продолжается на материале русской поэзии в трудах Вяч. Вс. Иванова, М.Л. Гаспарова, М.Ю. Лотмана, О.Н. Панченко, И.И. Ковтуновой, Н.А. Кожевниковой.

Лит-ра: *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный: (Композиция пространства, чувства и слова) // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. М., 1995; *Жолковский А.К.* Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты // Эткиндовские чтения. СПб., 2003; *Иванов Вяч. Вс.* Категория определенности-неопределенности и шифтеры // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979; *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986; *Кожевникова Н.А.* Конструкции перечисления // Поэтическая грамматика. М., 2006; *Лотман М.Ю.* Именной и глагольный стили // Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллин, 1982; *Панченко О.Н.* Номинативные и инфинитивные стихотворные ряды // Очерки истории русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993; *Wells R.* Nominal and Verbal Style // Style in Language. Cambridge, Mass., 1960.

Д.М. Магомедова

ГОЛОС – категория поэтики в трудах М.М. Бахтина; по его определению – воплощенная в особенностях речи героя его позиция как целостной личности.

С понятием Г. сопрягаются понятия «идея», «воплощенная идейная позиция», «герой», «личность», «человек», «мир», «слово», «событие». Впервые появляется в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (середина 1920-х гг.). В дальнейшем используется в книге «ПТД» (1929), в ППД (1963), а также во всех заметках 1961, 1962-1963, 1970-х гг., связанных с развитием проблематики полифонического романа и «романизации» других жанров, и в работах, посвященных феноменам несобственно-прямой речи («двуголосого слова») и речевых жанров. М.М. Бахтин в различных планах и заметках неоднократно ставил задачу определения Г., перечисляя характеристики, необходимые для всеобъемлющей дефиниции. При этом термин Г. проявляет и прямое, и переносное значение: «Определение голоса. Сюда входит и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория (лирический, драматический и т.п.). Сюда входит и мировоззрение и судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» (Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин. Т. 5, с. 351). В плане доработки книги о Достоевском эта задача получает дальнейшую конкретизацию: «В третьей главе в вопросе о мышлении голосами дать развернутое

определение голоса как *воплощенной* идейной позиции в мире. Воплощение голоса в теле» (Бахтин. Т. 5, с. 364-365).

Однако ни в одной своей работе Бахтин так и не дал определения Г., в котором были бы логически сведены все намеченные им семантические уровни этого понятия. Анализ словоупотребления термина «голос» показывает также, что ни «высота», ни «тембр», ни «диапазон» не были для Бахтина устойчивыми характеристиками этого понятия. Гораздо чаще использовались музыкальные понятия «тона» и «обертона».

В более поздних работах Г. соотносится уже с понятием *«полифония»* и получает следующие синонимические соответствия: «я», «субъект», «самосознание», «чужое, живое полноправное сознание», «целостная личность», «позиция», «цельная позиция личности», «последняя позиция в мире», «мировоззрение», «воплощенное мировоззрение», «воплощенное конкретное сознание», актуальное, реализованное выражение», «воля», «точка зрения», «смысловая человеческая установка», «цельная духовная установка», «интенция». И наоборот, Г. противопоставлены «предмет», «вещь», «вещь в ее чистой вещности», «объектное слово», «нейтральное слово языка», «потенциальное средство выражения», «безгласный материал», «отдельная предметно-ограниченная мысль, положение, утверждение», взятые вне конкретной личности, «абстрактное единство и последовательность системы мыслей и положений», «отвлеченная идея», «сюжет», «сюжетные ряды».

Понятие Г. как в ранних, так и в позднейших работах Бахтина соотносится с понятием «другой». При этом в ранних работах роль «другого» выполняет образ «хора» как «извне утвержденного бытия», **«твердой и авторитетной позиции внутреннего, вне себя авторства своей внутренней жизни».** В поздних работах образ «хора» получает эпитет «многоголосый»: «Вера в возможность сочетания голосов, но не в один голос, а в многоголосый хор, где индивидуальность его правды полностью сохраняется» (Бахтин. Т. 5. «Достоевский. 1961 г.», с. 374). В «ПТД» мотив «приобщения Г. героя к хору» относится Бахтиным не к романной поэтике, а к публицистике и религиозной идеологии Достоевского: «Вообще примирение и слияние голосов даже в пределах одного сознания – по замыслу Достоевского и согласно его основным идеологическим предпосылкам – не может быть актом монологическим, но предполагает приобщение голоса героя к хору; но для этого необходимо сломить и заглушить свои фиктивные голоса, перебивающие и передразнивающие истинный голос человека. В плане общественной идеологии Достоевского это вылилось в требование слияния интеллигенции с народом <...> В плане же его религиозной идеологии это означало – примкнуть к хору и возгласить со всеми «Hosanna!». В этом хоре слово передается из уст в уста в одних и тех же тонах хвалы, радости и веселья. Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых» (Бахтин. Т. 2, с. 152-153). Бахтин также приходит к представлению о «высшей авторитетнейшей установке» в поэтике Достоевского (ср. с функцией «хора» в лирике), но интерпретирует ее не как слово автора, а «как другого истинного человека и его слово». В образе идеального человека (Христа) представляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или высший Г. должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его. И в лирике, и в романной поэтике «Г.» получает опору в «другом», но в полифоническом романе образ «хора» замещается образом Христа.

В ряде контекстов Бахтин использует словосочетание «лабиринт голосов» или «коридор голосов»: Не исключено, что образ «лабиринта» или «коридора» голосов восходит к знаменитому «лесу символов» Соотнесение образов полифонического и символического единства позволяет поставить вопрос о функциональном тождестве символа в поэзии и многоголосия в прозе.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. М. 1996-2002. Т. 1, 2, 5, 6 (см.: Предметный указатель); *Магомедова Д.М.* Полифония: Материалы к системному словарю научных понятий М.М. Бахтина // Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования. М., 1997; *Магомедова Д.М.* Понятие «голоса» в эстетике М.М. Бахтина // Филологический журнал. 2005. № 1.

Д.М. Магомедова

ГОТИЧЕСКАЯ ПРОЗА – группа *жанров* (*роман*, *новелла*, *повесть*, *рассказ*), которые характеризуются атмосферой ужаса и тайны, связанной с изображением особых мест действия (замок, заброшенный дом, монастырь, кладбище и т. п.), а также контактов персонажей с миром сверхъестественного (напр., появление призраков, *видения*, галлюцинации, кошмары и т. д.). Первоначальным и ведущим жанром Г. п., безусловно, является роман. Средние эпические формы сменяют его на излете классической эпохи Г. п. и, как правило, сочетают в себе признаки готического *канона* с влиянием других литературных традиций. Драматические и лирические готические *произведения* по отношению к прозаическим, по сути дела, вторичны.

История классического готического романа охватывает вторую половину XVIII и первую треть XIX вв. Началом этой эпохи традиционно считается публикация «Замка Отранто» Г. Уолпола (1764). Дальнейшее развитие литературной готики шло двумя разными путями. Ближайшими последователями «Замка Отранто» можно считать романы «Старый английский барон» (1778) К. Рив и «Убежище» (1785) С. Ли. Позаимствовав многие сюжетные ходы и мотивы Уолпола, но в то же время ориентируясь на структуру сентименталистского романа, эти писательницы во многом подготовили поэтику произведений самого яркого готического автора – А. Радклиф, чье творчество приходится на 90-е гг. XVIII в. Принципиально иным путем шло развитие другой ветви готического романа. Освоение «Замка Отранто» здесь сочеталось с наследием немецкого Schauerromane и разбойничьего романа, популярных во второй половине XVIII в.: см., напр., «Ватек» У. Бекфорда (1786) и «Монах» М.Г. Льюиса (1796). Далее эволюция Г. п. знаменуется появлением «Эликсиров сатаны» (1816) Э.Т.А. Гофмана и «Мельмота скитальца» (1820) Ч.Р. Метьюрина. Оставаясь тесно связанными с поэтикой упомянутых ранее образцов жанра, эти произведения, тем не менее, не могут быть отнесены к классическим готическим романам.

Наличие в рамках первой стадии эволюции жанра нескольких его разновидностей вызвало попытки классификации. Свои варианты типологии готических романов предлагали многие ученые (Д. Варма, М.Б. Ладыгин, В.Э. Вацуро, В.Я. Малкина и др.), однако общепринятым остается предложенное В. Дибелиусом деление на сентиментальную (А. Радклиф) и «френетическую» (М.Г. Льюис) готику, исходя из различной техники повествования. Вместе с тем, возможен и другой принцип классификации, основанный на различном соотношении реального и *фантастического*. В таком случае можно выделить три типа готических романов, в которых: 1) фантастическое получает рациональное объяснение; 2) фантастика является неустранимым и узаконен-

ным аспектом художественного мира; 3) не дается однозначной оценки реальности событий и сохраняется балансирование между двумя противоположными их интерпретациями. Такой принцип классификации представляется тем более убедительным, что особое соотношение реального и фантастического во многом определяет основной комплекс *мотивов* и сюжетную структуру произведения и ведет, таким образом, к сопоставлению произведений на всех уровнях текста.

Являясь разновидностью романа, жанра неканонического, готический роман обладает, тем не менее, определенными структурными константами, позволяющими говорить о наличии канона. Сюжет в целом строится здесь по *циклической схеме*: заданная ситуация равновесия двух миров, его нарушение и восстановление. Действие практически всех готических романов разворачивается в замке либо аббатстве – «проклятом месте», где происходят встречи со сверхъестественным. Миру замка противопоставляется внешний мир, открытый и привычный для героев. Переход из него в пространство замка осуществляется постепенно, благодаря чему создается таинственная атмосфера, усиливающаяся по мере приближения *героя* к цели. Для связи между этими полюсами используется мотив путешествия. Герои отправляются в далекую и экзотическую страну, попадают в «переходную» зону (лес или горы) и, наконец, в замок, выбравшись из которого, возвращаются обратно. Организация пространства в целом соответствует циклической схеме развития сюжета, тогда как процесс приближения к замку представляет собой кумулятивную цепочку эпизодов со сходной основой: перемещение героев из привычного мира в чужой. В готическом произведении, как правило, присутствуют несколько временных пластов, разделенных между собой несколькими десятилетиями или даже веками. Зачастую события многолетней давности становятся известны в настоящем благодаря некой все разъясняющей старинной рукописи или появлению персонажа (иногда призрака), знающего всю историю. Особый *хронотоп* и бинарная картина мира во многом определяют *субъектную структуру* готического романа. Важнейшую роль здесь играет установка на достоверность рассказываемых событий. Для придания им правдоподобия авторы готических романов выдавали свой текст за старинную рукопись или включали ее в произведение как вставной текст. Как правило, *повествование* ведется от третьего лица. В то же время во вставных историях возможно и повествование от первого лица. Присутствие нескольких *рассказчиков* (чьи кругозоры, как правило, не совпадают) способствует объемному освещению материала и сохранению интереса к интриге вплоть до конца произведения. Мир, изображенный в готических романах, включает в себя и *читателя*: независимо от того, верит он в сверхъестественное или нет, ему предлагается извлечь урок из истории героя. Проблемы достоверности и взаимосвязи разных судеб, стоящие в основе субъектной и сюжетной структур готического романа, оказываются важнейшим механизмом, обеспечивающим контакты между мирами читателя и героя, объединяя их предполагаемым знаком равенства.

Г. п. оказала значительное влияние на дальнейшее развитие русской и западноевропейской литературы, то вновь входя в моду, то отступая на второй план. Это влияние прослеживается в творчестве Э.Т.А. Гофмана, Э. По, Г. Лавкрафта, Б. Стокера, а также А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.К. Толстого, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и многих других писателей вплоть до наших дней.

Лит-ра: *Вацуро В.Э.* «Монах» М.Г. Льюиса и «френетическая» готика // Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002; *Ладыгин М.Б.* К вопросу об эволюции жанра «романа ужасов» в английской литературе II половины XVIII – начала XIX вв. // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1979; *Малкина В.Я.* Готический роман // Дискурс. 2003. № 11; *Полякова А.А.* Готический роман: жанровый канон и типологические разновидности // Судьба жанра в литературном процессе: Сб. науч. ст. Вып. 2. Иркутск, 2005; *Dibelius W.* Englische Romankunst: die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 1–2. Berlin ; Leipzig, 1922; *Lévy M.* Le roman «gothique» anglais (1764–1824). Toulouse, 1968; *Varma D.P.* The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences. London, 1957.

А.А. Полякова

ГОТИЧЕСКИЙ АНТРОПОЛОГИЗМ – см.: *Исторический роман*

ГРАДАЦИЯ – см.: *Фигуры риторические*

ГРАНИЦА – см.: *Видение, Герой, Героическое, Гротескный субъект, Драматизм, Идиллическое, Ироническое, Завершение художественное, Катарсис, Комическое, Монологический роман, Полифонический роман, Сатирическое, Смех, Событие сюжетное, Сон (персонажа), Точка зрения, Трагическое, Фантастическое, Ценностная структура произведения, Циклический сюжет, Чужое слово, Элегическое, Эпика*

ГРОТЕСК (от grotta – грот) – один из способов эстетического подхода к действительности, при котором она преобразуется за счет взаимопроникновения субъектного и объектного в широком смысле обоих слов (активное и пассивное, человеческое и природное, воображаемое и фактическое и т. п.).

Понятие Г. входит в оборот в середине XVI в. в применении к живописи, конкурируя иногда (у Бенвенуто Челлини) с понятием чудовищного («monstra») и обозначая поначалу античный тератологический орнамент. В современном научном словоупотреблении Г. обычно понимается как один из членов такого противопоставления, которое охватывает все искусства, в том числе и литературу, и раскалывает его на две области. По В. Кайзеру, Г. выражает собой демоническое и имперсональное – все то, что отчуждено от интимно близкой субъекту реальности. Согласно М.М. Бахтину, «гротескный реализм» наследует карнавально-смеховой культуре, оппонирующей любой застылой серьезности и провозглашающей «вторую правду о мире». У Г.Р. Хоке Г. связан с «азианистской фантастикой», извечно оспаривавшей «классически-консервативный мимезис».

Для более четкой концептуализации Г. было бы целесообразно отправляться от такой его характеристики, которая указала бы особое место, занимаемое им в кругу близкородственных явлений – таких как «страшное» (с которым индивид сталкивается перед лицом ничто, когда он воспринимает свою позицию аннулируемой) и «das Unheimlihe» (жутко, не по себе – un-heimlih – человеку становится в том случае, если он ощущает в своем душевном мире наличие другого, отрицательного «Я», если психика разъединяется противоборствующими силами). Еще один феномен, расположенный в непосредственном соседстве от Г., – отталкивающе-безобразное, которое Ю. Кристева определила как

«ни субъект, ни объект».

В отличие от этих трех категорий Г. порождается смешением субъектного и объектного; среди прочего, снятием границы между отдельным телом и его окружением, как это подчеркивал Бахтин. Однако объектность субъекта запечатлевается литературой и в иных *мотивах*, которые имеют в виду психосоматическую ущербность индивида, его недостаточную субъектность, например, глупость (таков Угрюм-Бурчеев из гротескного шедевра Салтыкова-Щедрина «История одного города») и телесный дефицит (как у майора Ковалева из гоголевского «Носа»). В данной связи следует упомянуть также и метаморфозы, по ходу которых человек претерпевает перевоплощения, помещающие его в природную среду (их литературная история тянется, начиная с Овидия, к Кафке и к современной прозе, вроде «Священной книги оборотня» Пелевина). С другой стороны, к сфере Г. относится и изображение заведомых объектов, в которых проступает субъектное начало: очеловечиваемых животных («Собачье сердце» Булгакова) или оживающих мертвецов (пусть то будет мститель из небытия в «Шинели» Гоголя или герой, наблюдающий за своим трупом в «Последней комедии» Мамлеева). Таким образом, Г. определим не только из области, строго антитетичной ему, но и из той, к которой он парадигматически принадлежит как член логико-смыслового семейства.

Будучи специфическим *мимезисом*, в котором субъектное и объектное составляют гибридное образование, Г. может распространяться и на диегезис, давая в результате, например, тексты-*фрагменты* (соответствующие инвалидным телам), *стилистику несобственно-прямой речи* (где в слово рассказчика пробивается голос того, о ком говорится), апорийные повествования, показывающие исчерпанность (мертвенность) избранной в них манеры рассказывания («Тристрам Шенди» Стерна, ранние романы В.Г. Сорокина).

Поскольку объектное – интегральная часть Г., постольку он тяготеет к тому, чтобы овнешнивать мир и быть тем самым наглядным. Словесный Г. охотно обращается к мотиву оживающих изображений (картин, статуй, фотографий, отражений в зеркале). Именно внешнее пространство становится тем locus'ом, где часто позиционируется Г. – химеры, рассаженные по фасаду готического собора; тератологический орнамент, украшающий края средневековой рукописной книги. Для Г. обычна деформация показываемых тел: увеличение-уменьшение их пропорций, перестановка и ампутирование их частей. В этом плане гротескное вряд ли безоговорочно отделимо от монструозного, ставшего в последнее время предметом широкого научного обсуждения. Ясно, почему Г. столь важен для визуальных искусств – для живописи (в которой он присутствует на всем ее протяжении от палеолита вплоть до «новой вещественности» и сюрреализма) и кинематографа (где он обрел особую актуальность уже в немой период, в экспрессионистских фильмах Мурнау, Ланга и др.).

В зависимости от того, какой жанровый статус (в иных терминах: модус) придается гротескной словесности, она может наделяться разными функциями: карнавально-комической («Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле), сатирической («Путешествия Гулливера» Свифта), трагической («Песочный человек» Гофмана) и др. Как бы то ни было, однако, гротескно-чудовищное sui generis – это всегда вторичное возникновение некоего феномена после того, как его генезис истощился. Живые мертвецы входят в данный ряд на правах лишь одного из его элементов, пусть и очень характерного. Но точно так же гротескны реформаторы, мечтающие исправить ложно развившееся человечество («Дон-Кихот» Сервантеса); лица, извращающие производительные половые акты (проза де Сада); всяческие антропоморфные механизмы и гомункулы («Франкенштейн, или Современный Прометей» Мэри Шелли); гуманоиды из возможных универсумов (science fiction и филиации этого жанра, например, новелла Абрама Терца «Пхенц»). От монстров ожидается, что они придут в мир во второй раз (на этот сюжетный стержень нанизана мотивика в «Големе» Мейринка). Объективированные субъекты и субъективированные объекты суть еще одно – альтернативное – возникновение человеческого мира, явление бытия, противоречиво дополняющего уже явленное и требующего иного, чем обычно, видения от того, кто однозначно противопоставляет «я» и «не-я».

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ТФР; *Манн Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966; *Смирнов И.* О гротеске и родственных ему категориях // Семиотика страха. Париж; М., 2005; *Тамарченко Н.Д.* Роман и гротеск (о значении идей Бахтина для современной теории романа) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2005. №6; *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996; *Best O.F.* (Hrsg.). Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt, 1980; *Freud S.* Das Unheimliche // Freud S. Studienausgabe, Bd. 4. Frankfurt am Main, 1970; *Hocke G.R.* Manierismus in der Literatur. Reinbek bei Hamburg, 1967; *Huet H.* Monstrous Imagination. Cambridge, Mass.; London, 1993; *Kayser W.* Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg; Hamburg, 1961; *Kotzinger (Frank) S.* Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung // Kotzinger S., Rippl G. (Hrsg.). Zeichen zwishen Klartext und Arabeske. Amsterdam; Atlanta, 1994; *Kristeva Ju.* Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris. 1980; *Rosenkranz K.* Asthetik des Häßlichen (1853). Leipzig, 1990; *Žižek S.* Grimmassen des Realen. Jacues Lakan oder die Monstrosität des Aktes. Köln, 1993.

И.П. Смирнов

ГРОТЕСКНЫЙ СУБЪЕКТ – присутствующий в эпическом литературном *произведении* субъект речи, а также ви́дения, изображения и оценки (как *повествователь* или *рассказчик*, так и *персонаж*, участник изображенных событий), созданный *автором* в соответствии с эстетикой *гротеска* и ориентированный на гротескную традицию (в литературе и фольклоре). В книге о Рабле Бахтин говорит о классическом идеале прекрасной индивидуальности с предустановленными (готовыми) границами и пропорциями тела и о *гротескном теле,* незавершенном и переходном, как о двух глубоко различных, но взаимодополняющих эстетических нормах. В эпической прозе (прежде всего в *романе*, но и в других *жанрах*) существует не только гротескный *образ* тела, но и гротескный образ «я», который также строится на переходе границ. Только в данном случае – это границы сознания, а их переход означает либо неразличение индивидуального и коллективного сознания («Нос» Гоголя), объясняемое полным отсутствием рефлексии, либо, наоборот, преодоление их различий всепоглощающим самосознанием («Двойник» Достоевского). Основной признак такого образа субъекта – *отсутствие внешних его границ*, создаваемых авторским сознанием. Иначе говоря, кругозор повествователя в таких случаях не может создать «оправу» (Бахтин) кругозоров действующих лиц, что ведет к совершенно иной, чем в рамках классической образности, позиции *читателя*.

В свете понятия гротескной образности обычно изучаются прежде всего действующие лица литературных произ-

ведений и окружающий их мир. Другое направление – характеристика особой эстетической тональности литературного изображения с помощью категорий «комического» иногда «грубо комического»; «юмористического», «безумно-странного», «парадоксального», «абсурдного» (а иногда и «ужасного»); «фантастического» и т. п. При таком подходе акцентируется уже не предмет, а его авторская оценка, выраженная в самом способе изображения. Этот аспект выделяется тем естественнее, что основным признаком гротеска принято считать нарушение тех пропорций предмета, которые соответствуют нашему представлению о правдоподобии. Возможна и характеристика гротескного произведения во взаимозависимости обоих выделенных аспектов (Ю.В. Манн).

Присутствие и формы проявления гротескной образности в *субъектной организации текста* литературного произведения могут быть выявлены и охарактеризованы с помощью системы понятий современной *нарратологии* – при условии определенной их корректировки. В современных исследованиях акцентирована «опредмеченность» любого субъекта изображения и речи – при том, что различаются *степени объективации*. Ее максимум (при сохранении субъектности) – *точка зрения* персонажа, подчеркнуто ограниченная моментом и условиями события («На миг смешанно сверкнули пред ним головы, копья, дым, блески огня, сучья с древесными листьями, мелькнувшие ему в самые очи»— «Тарас Бульба»). Наоборот, минимум объективации (легкую «объектную тень», по выражению М.М. Бахтина) находят в слове и кругозоре безличного *повествователя*. Такое представление о разных степенях объективации или, наоборот, субъектности, как видно, совпадает с двумя полярными *повествовательными ситуациями*, выделенными Ф. Штанцелем: персональной и аукториальной, между которыми есть и средний вариант (Stanzel, S. 12). Согласно теоретическим представлениям такого рода, образ литературного субъекта строится на установлении и соблюдении определенных границ, разделяющих сознания различных персонажей, а также повествователя и *героя*, повествователя и *читателя*.

Возможен и другой тип субъектной структуры литературного произведения: когда образ субъекта строится как раз на переходе границ между разными сознаниями. Такая возможность подтверждается опытом литературы последних двух веков: в ней весьма популярны субъектные структуры, в основе которых – исчезновение тех границ кругозора героя или рассказчика, сохранение которых обеспечивало идентичность этих субъектов. С одной стороны, читатель не может вполне утвердиться на внутренней точке зрения даже и резко выделенного персонажа, субъекта изображения (т. е. позиции, казалось бы, авторски утвержденной) – по той причине, что последний сам осознает и анализирует себя в качестве всё наблюдающего и оценивающего. И при этом его точка зрения и речевые особенности высказываний иррадиируют в область так называемой авторской речи. С другой, – совмещение или слияние кругозоров разных персонажей-субъектов сочетается с их сюжетными взаимопревращениями: тем самым демонстрируется либо духовное сближение или единство личностей, либо, наоборот, иллюзорность индивидуальных различий и подлинность такого взаимного подобия, которое основано на безличности. Таковы разработка мотива двойничества у прозаиков XIX в. (Гофман, Гоголь, Достоевский), а в XX в., напр., – зыбкие границы кругозоров различных субъектов, включая повествователя, в «Петербурге» А. Белого, «Даре» Набокова и «Фальшивомонетчиках» А. Жида; полная замена кругозора повествователя кругозором героя в романе Л. Перуца «Прыжок в неизвестное»; тождество разных персонажей и/или их восприятий действительности в «Дьяволиаде» Булгакова, «Приглашении на казнь» Набокова, «Ожоге» Аксенова и т. п.

Идея авторского использования различий между субъектами в степени ограниченности и неполноты их кругозоров для создания единой и прямой перспективы изображения далеко не охватывает существующего на практике спектра повествовательных возможностей. Распространенное в *эпике* XX в. создание обратной перспективы с использованием, напротив, сходств между субъектами (вплоть до их неразличимости – *неосинкретизма субъектного*, по С.Н. Бройтману) имеет в истории литературы, особенно романа, большую традицию. Ее ближайшая к настоящему времени и, в то же время, высшая точка – творчество Достоевского. Среди наиболее значимых предшествующих явлений, помимо романтиков, – «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Стерна с авторской маской шута и приравниванием в правах изображаемых персонажей и *сюжетных событий* к процессу их изображения и обсуждения с читателем, т. е. с нарушением традиционных границ между «событием, о котором рассказывается» и «событием самого рассказывания». В свою очередь, этот роман наследует жанровые принципы Рабле и Сервантеса. Далее генезис Г. с. теряется в пространствах литератур средневековья и древности. Господство внутренней точки зрения характерно, в частности, для архаических форм такого влиятельнейшего эпического жанра, как *притча* (напр., для «Книги пророка Ионы»).

Историческое перемещение центра художественного изображения от предмета к субъекту в эпике, особенно в романе XIX–XX вв., привело к переключению гротескной традиции из персонажной и вещной сферы в новую область повествовательной структуры. Гротескный образ может теперь демонстрировать преодоление индивидуальных границ в событии жизни не «родового тела», а «родового сознания».

Лит-ра: *Бахтин М.* ПИД; *Бахтин М.* ТФР; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX–XX вв. в свете исторической поэтики. М., 1997; *Манн Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966; *Тамарченко Н.Д.* Категории самосознания и «родового тела» у Бахтина, Андрея Белого и Фридриха Ницше // Бахтин, Европа, век двадцатый = Bachtin, Europa, wiek dwudziesty / Сб. статей под ред. В. Щукина. Kraków, 2006; *Тамарченко Н.Д.* Роман и гротеск (о значении идей Бахтина для современной теории романа) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2005. № 6; *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // *Флоренский П.А.* Собр. соч. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003 *LoicQ A.* Grotesque // Le dictionnaire du Littéraire. Paris, 2002; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. Göttingen, 1991.

Н.Д. Тамарченко

ГРОТЕСКНЫЙ ОБРАЗ (ТЕЛА) – см.: *Герой, Гротеск, Гротескный субъект, Завершение художественное, Трикстер*

ДВОЕМИРИЕ – см.: *Авантюрная литература, Поэма, Эпопея*

ДВОЙНИЧЕСТВО – см.: *Трагическое*

ДЕЙСТВИЕ (греч. drama) – динамический аспект *драмы*; ход событий, реализующий волевые устремления *героев*, т. е. специфический тип *сюжета*.

Как литературоведческое понятие Д. появляется на заре филологии в «Поэтике» Аристотеля, где оно определяет *трагедию*, которая есть «подражание действию важному и законченному <...>, [производимое] в действии, а не в повествовании...». Именно из-за первоначального научного контекста после Аристотеля Д. воспринимается как специфическое для драмы. Следующий серьезный этап в осмыслении Д. связан с эстетикой Гегеля. Философ исходит из постулата, что «... человеческая жизнь вообще является жизнью раздора, борьбы и печалей», а потому именно общее состояние мира является предпосылкой и неизбежностью индивидуального Д. Оно складывается из акции, реакции и разрешения борьбы; в Д. наиболее ярко и полно раскрывается *характер*. Гегелю принадлежит концепция драмы как жесткой взаимосвязи *сюжета* и характера: Д. диктует характер определенный и довольно схематичный, но эстетически это компенсируется способностью героя к преобразованию мира. Философ высказал также весьма серьезное замечание, не воспринятое Белинским и во многом поэтому не прижившееся в русской теории драмы: он подчеркивал, что подлинная суть драмы не в поступках героя, а в причине этих поступков; следовательно, главный её инструмент – слово. По Дж. Остину, оно и есть поступок. Не случайно именно Гегель разводит такие понятия, как Д. и *событие*, соотнося их – соответственно – с драмой и эпосом. Русские теории драмы советского периода в основном следовали гегелевской традиции. Противостояние протагониста и антагониста находит наиболее адекватное выражение в диалогической структуре драмы, а желаемое будущее требует от героя поступка во имя своего осуществления. Целенаправленность Д. проявляется прежде всего в том, что оно, как указывает М.С. Кургинян, «... имеет своей целью и пафосом преобразование исходной ситуации». Будущее (развязка) видоизменяет или уничтожает прошлое (завязку). В этой строгой соотнесенности этических идеалов и эстетической организации произведения заложено отличие *ретроспективного* Д. драмы от *перспективного* эпического действия, нейтрального по отношению к завязке (М.С. Кургинян). Взгляд на драму как на «Д.» исключительно просуществовал длительное время и в своем крайнем выражении представлен в работах, например, В. Волькенштейна, который Д. в драме рассматривает как «фехтование»: с такой точки зрения, исследователь считал «юность русского театра» (драматургию Грибоедова, Пушкина) героичной, а последующее его развитие с разобщением духовного и волевого стремления – катастрофичным.

Д. имеет и жанровую специфику. Как пишет Вяч. Иванов, «drama – не действие так называемых ныне «действующих лиц», и того, что ныне понимается под сценическим действием, вовсе не ищет: drama – действо (dromenon)...». Это относится именно к *трагедии*: не случайно герой первого дошедшего до нас произведения этого *жанра*, Прометей, прикован к скале, что заведомо исключает, напр., поединок. В то же время, если герой трагедии в определенном смысле – сам поэт (*автор*), то герой комедии – *другой*, и Д. её по природе своей отлично: как считает А. Бергсон, в трагедии оно сознательно, а в *комедии* – бессознательный жест. Эта дифференциация Д. с неизбежностью добавляет к гегелевскому единству героя и сюжета третий компонент – жанр. Д. – это проявление воли человека, определенным образом влияющей на мир, но воля может проявиться не в деятельности, а в отказе от неё, и тогда поступок становится формой проявления т. н. внутреннего Д., что характерно для *трагикомедии* («Вишневый сад» Чехова).

Лит-ра: *Аристотель.* Соч.: В 4 т., т. 4. М., 1984; *Бергсон А.* Смех // Бергсон А. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. С-Пб., 1913-1914; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., 1968; *Костелянец Б.О.* Лекции по теории драмы. Драма и действие. Л., 1976; *Кургинян М.С.* Драма // ТЛ-ОПНО. Роды и жанры литературы. М., 1964.

Н.И. Ищук-Фадеева

ДЕГЕРОИЗАЦИЯ см.: *Роман*

ДЕКАНОНИЗАЦИЯ – см.: *Канонические жанры, Сатира*

ДЕКЛАРАТИВ – см.: *Дискурс*

ДЕКОНСТРУКЦИЯ В ПОЭТИКЕ – влиятельное литературоведческое направление (течение) в *постструктурализме*, динамично развивавшееся со второй половины 70-х до середины 90-х гг. XX в., но до сих пор остающееся популярным в некоторых исследовательских коллективах. Репрезентативные для этого течения интерпретационные стратегии и исследовательские методы выкристаллизовались в среде американских ученых, связанных с Йельским университетом, но вскоре распространились далеко за его пределы. К наиболее заметным представителям течения относятся: П. де Ман, Д. Хартман, Д.Х. Миллер и Б. Джонсон. Источником и основой Д. являются концепции и интерпретационные практики французского философа Ж. Дерриды, реферат которого «Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences» («Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук»), прочитанный осенью 1966 г. в университете Джона Хопкинса, дал, по всеобщему мнению, начало течению. Его название «Деконструктивизм» также отсылает к философии Дерриды, так как происходит от понятия Д., отражающего характерный для этого исследователя способ анализа литературных, научных, философских текстов, а также его отношение к культурному и научному наследию вообще.

Полагая, что все мыслительные концепции, от Платона до Хайдеггера, являются вариантами одной, доминирующей от античности до современности модели мысли, называемой «логоцентризмом» или «метафизикой присутствия», философ приступает к Д. западной метафизики. Для достижения этой цели он выбирает из произведений разных мыслителей термины, которые, по его мнению, разрушают их логику. Такую функцию выполняют «неразрешимости» напр., у Платона – **farmakon** (лекарство и одновременно яд), у Малларме – **hymen** (брак и девственная плева) или у Канта – **parergon** (предел и центр одновременно). По мнению Дерриды, вся исследовательская традиция, так же как и перечисленные понятия, внутренне раздвоена, основана на апориях, которых невозможно избежать. Разрыв с этой традицией совершается в нескольких плоскостях: в самом общем смысле речь идет об отрицании существования бытия как присутствия, в сфере теории языка – прежде всего об отвержении идеи так называемого «трансцендентального signifié» (означаемого), а в контексте литературоведческих исследований ставится под сомнение объективное значение и объективная ценность *произведения*. Ключевую роль в формировании Д.-стской концепции литературы сыграла интерпретация Ж. Дерридой «Cours de linguistique générale» (Курса общей лингвистики) Ф. де Соссюра. Исходя из понимания языка как системы различений, без позитивных компонентов, Деррида обозначил рамки новой дисциплины знания, которую, по аналогии с семиологией Соссюра, назвал «грамматологией». Это наука о *письме* (écriture), следе (trace) и различении (différance). В соответствии с ее поло-

жениями, каждая вещь и каждая единица языка являются лишь цепью различений, исключающей возможность, чтобы какой-либо элемент присутствовал и отсылал только к самому себе.

Среди наиболее важных последствий такой позиции – отрицание предмета соотношения, а также идеи объективного значения как эквивалента значимых единиц языка. Противопоставление: означающее-означаемое (signifiant–signifié), как и все оппозиции, на которых основывалась прежняя гуманитарная рефлексия, такие, как литература–философия, речь-письмо, текст-интертекст и даже текст-литературное произведение, в этой концепции подвергаются сомнению или переворачиваются. Д.-сты отвергают понятие произведения как определенной индивидуальной, самостоятельной целостности. По их мнению, литературу создают исключительно *тексты*, понимаемые как сплетения или сети вечно неготовых, отсроченных смыслов, подвижные поля signifiants, отсылающие к другим кодам и текстам, а не, напр., к авторским интенциям. Так понимаемый текст невозможно воспринимать вне поля межтекстовых связей: это *интертекстуальность*, будучи фундаментальной особенностью всех высказываний и всех понятийных конструкций, создает текст. Творец, как и *читатель* или исследователь, лишается в деконструкции личных признаков и сводится к роли bricoleur'a (ср.: бриколаж), а каждый текст, независимо от различных квалификаций, является одновременно «кормильцем» – материалом для очередных высказываний и «паразитом», появившимся на базе других текстов. Цель анализа текста – доказать его некогерентность, выявить факторы, которые ускользают от *интерпретации*, ставят под сомнение логическую целостность. Поэтому Д.-сты делают акцент на маргинальных и – с точки зрения традиционного анализа – несущественных аспектах произведений, доказывая, что именно они организуют и стимулируют свободную игру «означающих». Происходящее в ее результате рассеяние и размножение значений (dissémination) ускользает от контроля пишущего и не поддается различным интерпретационным процедурам. «Означаемое» текста как продукт неизбежно ошибочных интерпретаций (misreading) всегда неготово, размыто и мимолетно. Источник неразрешимости и неэксплицированности текстов деконструктивисты видят в игре языковых фигур, при этом *трол* оказывается фундаментальной, а не маргинальной или случайной языковой формой.

Д. не является типичной концепцией или исследовательским методом, которому можно систематически обучать. Принятая её репрезентантами концепция значения заставляет усомниться в правомочности различных устоявшихся методов и в возможности формулирования конкретных теорий. Применение Д. в исследовательской практике исключает однозначное определение и даже принятие во внимание основных понятий *поэтики*, таких, как *тема*, идея, *стиль* или *композиция* произведения. Литературное произведение отождествляется здесь с игрой текстовых элементов, а анализ, независимо от его предмета, всегда приводит к тем самым «антиинтерпретационным» выводам.

Лит-ра: *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Bloom H., Man P. de, Derrida J., Hartman G., Hillis Miller J.* Deconstruction and Criticism. London, 1979; *Culler J.* On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralis. London, 1982; Deconstruction is/in America. A New Sense of the Political / Ed. by A. Haverkamp. New York, 1995; *Derrida J.* De la grammatologie. Paris, 1967; *Derrida J.* L'écriture et la difference. Paris 1967; *Derrida J.* Marges de la philosophie. Paris, 1972; *Derrida J.* Glas. Paris, 1981; *Derrida J.* Signéponge/Signsponge. New York, 1984; *Derrida J.* Shibboleth. Pour Paul Celan. Paris, 1986; *Derrida J.* Ulyssé gramophone: Deux mots pour Joyce. Paris, 1987; *Hartman G.* Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today. New Haven, 1980; *Johnson B.* The Wake of Deconstruction. Cambridge (Mass.), 1994; *Man P.* de. Blidness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. New York, 1971; *Man P. de.* Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. New Haven, 1979; *Man P. de.* The Resistance to Theory. Minneapolis, 1986; *Norris Ch.* Deconstruction: Theory and Practice. London, 1982.

А. Скубачевска-Пиевска
(пер. В. Докучаевой)

ДЕТАЛИЗАЦИЯ – см.: *Деталь*

ДЕТАЛЬ – значимая подробность изображенного *мира персонажей*, их облика и внутренней жизни. Поскольку в истинно художественном (см. *Художественность)* литературном *произведении* ничего незначимого, по существу, нет, то почти каждое неслужебное слово литературного *текста* является обозначением некоторой Д., статусом которой обладают не только зрительно представимые подробности, но и семантические «кванты» невещественного свойства. Печорин рассказывает, как «отбросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги ... и что же? Передо мною лежала свинья». Для художественного восприятия в данном случае «метафизика» и «свинья» – равнодостойные Д., образующие смысловую оппозицию.

Сгущение в тексте предметно-изобразительных Д. образует конструктивно выделяющиеся фрагменты целого: *портрет*, *пейзаж*, интерьер, *экфрасис*; интеллектуально-психологических – *характеристики* персонажей. Особую значимость приобретают Д.: характерологические («футлярность» чеховского Беликова); аллюзивно-символические (хромота и т. п. атрибуты демонических персонажей; соловьи и розы в «Соловьином саде» Блока); образующие внутритекстовые *мотивы* – повторы идентичных, семантически родственных или окказионально синонимичных Д. (мотивы серого цвета, сердцебиения, «духов из японского магазина» и «Гейши», арбуза/чая в гостиничном номере и т. п. в «Даме с собачкой»); осуществляющие конструктивно-смысловые «сцепления» («красный мешочек» в руках Анны Карениной связывает сцену ее гибели с тем возвращением из Москвы в Петербург, когда она радостно выслушивает любовное признание Вронского). Однако в рамках эстетической целостности произведения все Д. функционируют не разрозненно, но складываются в строго, хотя и неявно упорядоченную систему художественных значимостей – один из уровней *объектной организации текста*, который принято называть детализацией. В основе такой системы обнаруживаются протяженные и разветвленные цепочки Д. – лейтмотивы (в «Фаталисте» это лейтмотивы игры и смерти, заданные уже в начальной фразе: «прожить в казачьей станице на левом фланге», т. е. на границе со смертью, для Печорина сводится к тому, что «по вечерам играли в карты»).

Лит-ра: *Галанов Б.* Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1974; *Добин Е.С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981; *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М., 2004; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004; *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир. М., 1992.

В.И. Тюпа

ДЕТЕКТИВНАЯ ПРОЗА – группа эпических *жанров* (*роман, повесть, новелла*), относящихся к обширной области прозаической криминальной литературы (пьесы такого рода вторичны), которые характеризуются [1] наличием тайны преступления (как правило, убийства) и [2] столкновением (см.: *конфликт драматический*) на этой почве героя-детектива (сыщика-профессионала или любителя) и преступника. *Сюжет* представляет собой [3] процесс расследования, т. е. разгадки основной сюжетной тайны, и развертывается путем проверки (испытания) различных версий; одновременно испытываются также подозреваемые и сам детектив. Итогом расследования обычно бывает [4] установление личности преступника, его мотивов (в юридическом смысле слова) убийства и [5] восстановление обстоятельств или реконструкция «картины» преступления.

Наличие выделенных признаков свидетельствует о том, что этой группе жанров присущ ряд ограничений. Во-первых, далеко не всякое преступление (в частности, убийство) может стать предметом изображения, но лишь такое, которое совершено особенно искусно или выглядит загадочным благодаря исключительному стечению обстоятельств (совпадению случайностей), а потому с трудом поддается расследованию. Во-вторых, в этой связи герой-детектив не может быть (по своим способностям, а не по социальному статусу) рядовым работником розыска, а преступник – обычным представителем уголовного мира. Именно поэтому классические образцы жанра выводят в качестве героев-сыщиков, как правило, не профессионалов, а любителей или же таких нестандартных и официально не признанных полицейских, как лейтенант Коломбо (несколько иначе обстоит дело с комиссаром Мегрэ, но произведения Сименона находятся на грани детектива и *социально-криминального романа*). Преступники также редко являются профессионалами; даже действуя из самых банальных побуждений (корысть, месть, устранение свидетеля и т. п.), они стремятся организовать преступление как своего рода произведение искусства, как творческий акт, заслуживающий восхищения знатоков. Стоит отнять у преступника эту установку на творчество и противопоставить ему сыщика, всего лишь хорошо выполняющего профессиональные обязанности, как классический детектив тут же превратится в т. н. «полицейский роман». В-третьих, каким бы гениальным ни был защитник Закона, он не может разгадать загадку сразу, не ошибаясь и не увлекаясь неправильными версиями; да и решающие улики либо своевременно не находятся, либо не сразу должным образом осознаются и оцениваются. В-четвертых, *читателю* также нужно позволить «взять правильный след», но в то же время необходимо заставить его заблуждаться: для этого вводятся ошибочно подозреваемые (но достаточно подозрительные) персонажи и ложные, но, на первый взгляд, неопровержимые улики. Так можно вовлечь читателя в ход расследования и приобщить его к поискам и к *точке зрения* ведущего это расследование персонажа. Наконец, в-пятых, вся эта система имеет целью ответ на вопросы: «Кто он?» и «Как ему удалось это сделать?». *Автору* и читателю необходимо отождествить *героя*-деятеля (т. е. в первую очередь – преступника) с его поступком. Но совсем не обязательно разбираться в его побуждениях и в специфике его восприятия событий. Интересующие нас жанры, как правило, не приобщают читателя к точке зрения этого персонажа, он остается лишь объектом изображения. Кажущееся исключение – новеллы М. Леблана о гениальном преступнике Арсене Люпене: но мы видим события его глазами как раз тогда, когда он либо сознательно играет роль сыщика, либо невольно («Черная жемчужина») оказывается на его месте. Не вдастся классический детектив и в обстоятельства жизни преступника, в его воспитание и социальную среду.

Совсем не случайно подозреваемых обычно несколько, и у всех есть различные, но веские причины для преступления (юридические «мотивы»): важен не сам по себе мотив, а совпадение субъективной возможности преступления, о которой он свидетельствует, с расследуемым фактом. Жанры строятся на юридическом тождестве героя и его поступка: поэтому мы узнаем в финальной точке сюжета, кто убийца, почему и каким образом (технически) он осуществил свой замысел, зачастую так ничего и не узнав о нем, как о человеке. Единственная возможность психологического «наполнения» этого героя – разработка *темы* «преступника-творца» (часто близкой к теме «сверхчеловека»), поставившего себя по ту сторону социальных и нравственных норм. Что касается внешней обстановки, то она рассматривается со стороны ее сюжетных функций: в качестве обстоятельств, либо благоприятствующих преступлению или расследованию, либо препятствующих тому и другому. Комната, дом или улица, парк, лес – все это значимо не с точки зрения привычной для героя атмосферы домашнего уюта или, наоборот, семейных ссор; не как объект урбанистических пристрастий его или автора или, напротив, – их любви к природе. Эти места действия содержат улики и содействуют изобличению преступника или, наоборот, помогают виновному скрыть следы преступления и остаться безнаказанным. В центре внимания – отрицательная активность (деструктивная инициатива – иногда осознаваемая в качестве своеобразного «права» и даже «долга») и условия её реализации; поэтому стоит лишь автору счесть героя-преступника жертвой других людей и обстоятельств («Бедняков не убивают» Ж. Сименона), как мы окажемся за пределами классического детектива – в области социально-криминального романа. В то же время если место действия – родовое имение и дом (замок), а преступление уходит корнями в прошлое рода, Д. п. вплотную смыкается с *готической прозой* («Собака Баскервилей» А. Конан Дойла).

Все перечисленные устойчивые структурные особенности ограничивают жанровые возможности и создают угрозу стандартизации. Отсюда стремление авторов, придерживаясь достаточно строгих «правил» построения целого, достичь бесконечного многообразия путем варьирования фигур *персонажей*, основных *ситуаций* и сюжетных ходов. Впечатление сложности и запутанности расследуемого события может быть создано очень разными средствами. Во-первых, – особыми условиями его свершения: пространственными (жертва находилась в запертой комнате; неопознанный убийца, жертвы и сыщик находятся в одном помещении) или временн'ыми (невозможность определить время смерти жертвы, наличие алиби у всех подозреваемых, совпадение во времени хода расследования с продолжающимися убийствами). Во-вторых, – слишком большим количеством людей, имеющих побудительные мотивы («Восточный экспресс» А. Кристи), или, наоборот, невозможностью предположить какой-либо мотив у кого бы то ни было. В-третьих, – помещением в центр сюжета таинственного предмета («Мальтийский сокол» Д. Хэммета) или загадочного персонажа («Желтое лицо» А. Конан Дойла). Трудности процесса расследования также бесконечно варьируются в связи с возможностью введения новых фигур свидетелей или заинтересованных лиц; но обилие внешних препятствий может ослабить впечатление читателя от интеллектуальных усилий

детектива: поэтому акцентируются обычно препятствия, создаваемые умом и волей преступника и преодолеваемые, соответственно, умом и волей сыщика. Акцент может быть сделан на любой из этих фигур: автор не обязательно на стороне защитника Закона, и симпатии читателя иногда привлекаются на сторону его нарушителя (М. Леблан). Можно поменять главные фигуры ролями: убийцей может оказаться детектив, а подозреваемый – невинной жертвой оговора. Можно радикально изменить субъектную структуру, сделав тайной сам процесс расследования, показав его извне – глазами помощника (Конан Дойл) или иного неискушенного наблюдателя; или, наоборот, доверив роль рассказчика лицу, которое в быстрейшем раскрытии загадки не заинтересовано, т. е. самому преступнику («Убийство Роджера Экройда» А. Кристи), или, наконец, предоставив роль сыщика преследуемой и неосведомленной жертве (Буало-Нарсежак). И т. д., и т. п.

Однако при всем этом остается незыблемым само противостояние полярных жизненных позиций, восходящее к архаическому столкновению Хаоса и Порядка (персонажи-антагонисты сознательно отстаивают одно из этих начал в качестве принципа, на котором они согласны основывать свое существование). Поэтому сюжет здесь, как и в *драме*, строится не на эпической ситуации, а на конфликте (*коллизии*). Отсюда – богатые возможности театрализации: эпизоды разрабатываются как заранее подготовленные той или другой стороной и отрежиссированные сцены; в сюжет вводятся ложные покушения, искусные ловушки; «промахи» напрасно подозреваемых персонажей, организованные настоящим преступником, и публичные разоблачения, устроенные сыщиком; переодевания и перемены физического облика, голоса; обнаружение ранее неизвестных родственных связей или существования двойников. В новейшее время в сценах такого рода персонажи используют видео- и звукотехнику. А так наз. «крутой» детектив наполняет сюжет не менее зрелищными сценами иного рода: избиениями, пытками и другими проявлениями жестокости, которые переключают на себя внимание и ретардируют сюжет; в результате раскрытие тайны оборачивается спасением жизни героя-сыщика или близких ему персонажей.

Особые возможности заключаются в варьировании самого конфликта: преступление может быть совершено исключительно с целью доказать себе и миру свою способность не считаться ни с какими законами и своё превосходство над любым следствием («Цена головы» Ж. Сименона). Благодаря этому сюжет приобретает как психологическую, так и моральную остроту. В подобных случаях авторы предпочитают сталкивать преступников-суперменов не с гениальными сыщиками типа Шерлока Холмса или Эркюля Пуаро, а с весьма обыкновенными, на первый взгляд, но очень проницательными и мудрыми людьми, вроде патера Брауна и мисс Марпл. (Комиссар Мегрэ, как видно, – промежуточный вариант). Это означает, что защита Закона ассоциируется с определенной нравственной позицией. В результате расследование теряет характер интеллектуальной игры, а действующие лица становятся по-человечески интересны: возможно, в частности, противопоставление – в нравственном плане – преступника и его жертвы. Возможен также отказ от мотива тайны преступления (личность убийцы иногда известна с самого начала, реже бывает показано само событие убийства) в пользу тайны расследования: *читатель* видит действия сыщика, но до определенного момента не понимает их смысл. Первостепенное значение психологического противостояния преступника и сыщика выражается в таких случаях в усилении роли *диалогов*.

Д. п. имеет в европейской литературе уже длительную историю. Её зачинателем считается Э.А. По («Убийство на улице Морг», «Похищенное письмо»), хотя на самом деле у него был такой предшественник, как Э.Т.А. Гофман («Мадемуазель де Скюдери»). Виднейшие из прямых продолжателей По – А. Конан Дойл и Г.К. Честертон. Расцвет классического детектива относится к 1920-м – 1960-м гг. Но и в этот период рядом с его каноническими формами (А. Кристи) сложилась разновидность, граничащая с социально-криминальным жанром (Ж. Сименон). В наше время Д. п., неизмеримо возросшая количественно, по своему качеству практически полностью перешла в область массовой литературы. На общем фоне выделяются как раз произведения, выходящие за традиционные рамки Д. п. в сторону социально-криминального романа (Р. Стаут, Д. Фрэнсис), а иногда и авантюрно-исторического (Б. Акунин), поскольку их авторы уделяют сравнительно большее внимание социальной среде, психологическим конфликтам и умеют создавать яркие, запоминающиеся характеры.

Лит-ра: *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1; Как сделать детектив. М., 1990; *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1988; *Щеглов Ю.К.* К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М., 1996.

Н.Д. Тамарченко

ДИАЛОГ (диалогическая речь) (от греч. dialogos – первоначальное значение – разговор между двумя лицами) – форма речи, представляющая собой регулярный обмен между двумя, тремя и более собеседниками высказываниями-*репликами*, на языковой состав к-рых влияет непосредственное восприятие речевой деятельности говорящими и слушателями. Возможность сопоставить разные точки зрения на тему или предмет в разговоре нескольких лиц уже издавна заставляла писателей обращаться к Д. как особой форме развития философических или вообще отвлеченных по своей широкой значимости тем. Так, философское учение Платона известно из его Д. (у Платона насчитывается 28 Д. – «Пир», «Федон», «Федр» и т. д.), а «Разговор гетер» Лукиана представляет уже в древности образец сатирически обобщенных Д. на специфическом бытовом материале.

Д. как форма общения постоянно сопоставляется с *монологом (монологической речью)*. Л.П. Якубинский, определяя характерные черты первой формы (быстрый обмен взаимообусловленными краткими высказываниями-репликами без предварительного обдумывания, при зрительном и слуховом восприятии собеседника) и второй (длительное письменное или устное высказывание одного лица), отмечал, что в живой речи они зачастую переплетаются и что существует ряд переходных явлений (например, беседа в обстановке досуга, характеризующаяся более медленным темпом, большей величиной компонентов, большей обдуманностью речи, чем это наблюдается при быстром разговоре). Д. легко вписывается в представление о речевом общении, о сотрудничестве при речевой деятельности. Л.П. Якубинский говорит также о естественности Д. и искусственности монолога, разделяя тем самым тезис Л.В. Щербы о том, что «подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге». В.В. Виноградов писал, что монолог – не данность языка, а продукт индивидуального построения.

Важнейшие композиционные принципы Д. – отчетливо ощутимая динамичность тематического развития и разделе-

ние его на этапы, в к-рые участники речевого общения должны вносить разнообразие. Художественность Д. определяется тем, насколько собеседники дополняют один другого в смысле динамической модификации *темы*, т. е. насколько именно они «нужны» в построении целого этой формы.

Как определяющий компонент драматических произведений Д. существенно отличается от *диалога как жанра*. Драматургу важно показать не убедительную жизненность известного строя мыслей, а использование некоторой истины определенным *героем* для защиты своей позиции или опровержения чужой. Собеседники в *драме* устанавливаются *автором* не просто для совместного раскрытия известной мысли, а соотносятся один с другим как противники или сообщники. В драме сквозь *реплики*, произнесенные участниками Д., улавливается напряжение, конфликтность, а в диалогическом жанре собеседники нужны лишь как орудие для развития мысли. Поэтому в Д. драмы могут участвовать лишь так или иначе охарактеризованные и определенные личности. В тех случаях, когда Д.-и в драме являются отвлеченными рассуждениями, они нарушают действенность произведения и становятся как бы инородным телом (ср. разговоры на высокие темы «положительных» персонажей «Недоросля»). Отличительным признаком Д. в драме, кроме того, является неоднородность языка собеседников. Правда, в античной и классической французской драме все действующие лица говорят почти одним и тем же языком.

От драматического Д., в свою очередь, совершенно отличается Д. как компонент эпического произведения. Заставляя тех или иных героев говорить друг с другом, вместо того чтобы передавать их разговор от себя, автор может строить такой Д. в соответствии со своими художественными задачами: в частности, *тематика* и манера речи могут характеризовать героев с психологической или бытовой и социальной стороны.

Выбор определенных конструкций иногда связан со спецификой устной речи и Д. как речевого взаимодействия. Таковы простота в некоторых случаях синтаксического построения, модальные слова, повторы, присоединительные конструкции и др. Характерный для диалогических предложений порядок слов, их своеобразное актуальное членение связаны также с действием многообразных условий, в которых протекает Д. как воплощение устной перемежающейся речи. Степень развернутости параллельного строения соседствующих реплик, так же, как и степень их экспрессивной насыщенности, непредсказуемы. Ср.: «Ты прекрасно знаешь, как нужно держать себя, чтобы не бросить тень на фамилию Тальберг». – «Хорошо…Я не брошу тень на фамилию Тальберг» (Булгаков).

При помощи Д. как формы стилизуется не только жизненная разг. речь. Поскольку диалогичен процесс общения как таковой (Бахтин), внешне диалогическая форма может быть свойственна и устной и письменной речи.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД; *Вайман С.Т.* Драматический диалог. М., 2003; *Винокур Г.О.* «Горе от ума» как памятник рус. художественной речи // Филол. исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990; *Винокур Т.Г.* Диалог // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997; *Якубинский Л. П.* О диалогической речи // Якубинский Л. П. Избр. работы. Язык и его функционирование. М., 1986; *Mukařovský J.* Dve studie o dialogu // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Dil prvni. Praga, 1948.

Э.Я. Кравченко

ДИАЛОГ ПРОЗАИЧЕСКИЙ (жанр) – литературное *произведение*, написанное в форме беседы между *героями*. В диалогическом *жанре* ведущую роль играет установка на силу и убедительность высказывания, на полноту и многообразие развития темы.

Как самостоятельный литературно-публицистический жанр (философские диалоги Платона, сатирические диалоги Лукиана), Д. п. появляется в древней Греции в результате развития системы прозаических жанров. Характерной чертой *прозы*, заступающей во многих отношениях то место, которое в культурной жизни Греции занимала поэзия, является установка на художественную речь. Художественность с IV в. до н.э. становится обязательной не только в красноречии, но и в историографии, в научных и философских произведениях. Создается специальный жанр художественно-философского изложения – философский Д. п.: мыслитель излагает свои взгляды в форме спора какого-либо мудреца с противником или беседы его с учеником. Предшественники жанра – такие виды фольклорной прозы, как «пиры» или «состязания» мудрецов, содержащие и сам спор, и его повествовательное обрамление. «Состязания в речах», хорошо известные из греческой *драмы*, составляют один из видов софистической прозы и нередко оказываются вкрапленными в исторические труды Геродота и Фукидида. У софистов, однако, преобладала не беседа, а «состязание» в связных речах, содержавших законченное изложение какого-либо взгляда. Д. как жанр философской прозы окончательно оформился лишь в школе Сократа. Ученики Сократа считали форму беседы, чередование вопросов и ответов, характерной особенностью метода своего учителя, отличавшей его от софистов. Они обычно составляли свои произведения в форме Д. п., главным действующим лицом которых был Сократ. К числу таких «сократических» авторов принадлежит, например, Ксенофонт. Дальнейшее развитие жанр получил у Платона. Как литературные произведения, Д. п. Платона интересны прежде всего искусством портретной характеристики. В дискуссии сталкиваются между собой не только мнения, но и их живые носители. Персонажами выступают философы, поэты, молодые люди из сократического круга. Почти всегда это исторические лица, выведенные под их действительными именами: Д. п. обычно получает название по имени кого-либо из собеседников. Многие *образы* поданы сатирически, в особенности ненавистные Платону софисты, язвительную зарисовку которых мы находим, например, в Д. п. «Протагор». Прикидываясь «простаком», Сократ легко изобличает их бахвальство и лжеученость. Это напоминает *комедию* с ее «учеными шарлатанами», и античная традиция подтверждает, что Платон пользовался комедийными мотивами. Действующих лиц своих Д. Платон индивидуализирует, не только указывая их позиции в философских вопросах, но и рисуя их поведение, манеру держаться; наконец, придавая речам каждого своеобразные стилистические черты, он имитирует и пародирует различные *стили*. Живой *драматизм* Д. подчеркнут сценарием. Стечение публики по случаю приезда знаменитого софиста («Протагор»), пирушка после победы на трагических состязаниях («Пир»), прогулка в жаркий летний день («Федр»), предсмертное свидание Сократа с друзьями («Федон») создают обстановку, на фоне которой непринужденно возникает философская беседа. Поэтический характер имеют мифы: Платон изображает парение еще не воплотившейся души у граней наднебесного пространства и созерцание «истины» («Федр»), рисует картины загробного суда («Горгий», «Федон», «Государство»), повествует о сотворении мира («Тимей») и др. Но, может быть, наивысшим художе-

ственным достижением Платона является созданный им образ Сократа. Под «силенообразной» наружностью этого иронического мудреца, с легкостью ниспровергающего ложные авторитеты, скрывается интеллектуальное и нравственное обаяние, стимулирующее мысли и поведение всех тех, кто вступает с ним в общение. Заданная Платоном *полифоническая* форма Д. п. способствует интеллектуальному взаимообогащению всех соучастников, а обсуждаемая проблема, идея, становится более актуальной, жизненной. Как отмечал М.М. Бахтин, «идея начинает жить, то есть формироваться, развиваться, находить и обновлять свое словесное выражение, порождать новые идеи, только вступая в существенные диалогические отношения с другими *чужими* идеями. Человеческая мысль становится подлинною мыслью, то есть идеей, только в условиях живого контакта с чужой мыслью, воплощенной в чужом голосе, то есть в чужом, выраженном в слове, сознании. В точке этого контакта голосов-сознаний и рождается и живет идея». В эпоху Возрождения делается попытка вернуться к платоновскому типу Д. п., к свойственному ему полифоническому характеру мышления и общения. Начинается более глубокое раскрытие возможностей жанра через преодоление средневековой специфичности, формирование его новых, возрожденческих особенностей. Возрожденческий Д. п. позволил человеку эпохи впитать в себя предшествующую культуру во всей ее разносторонности, даже противоречивости, но в единстве, что отразилось в зарождающемся гуманизме. Последнему способствовала и такая особенность Возрождения, как специфическое признание авторитета. Так, у М. Монтеня наблюдается в его «Опытах» многократная ссылка (более трех тысяч раз) на древних авторов. Это обращение осуществляется не в виде аргументов «за» конкретную позицию, а как фиксация совпадения взглядов Монтеня и античных мудрецов. Еще одна особенность – в том, что мысль мудрого авторитета используется творчески. Галилео Галилей в работе «Диалог о двух главнейших системах мира» опровергает принцип авторитарности ссылкой на авторитет Аристотеля, утверждая, что последний научил его самостоятельно мыслить соответственно реальным условиям. Еще более четко ориентация на самостоятельное мышление видна в Д. п. Джорджа Беркли. В последних авторитетом является уже собственное мнение, выработанное на основе ощущений. Большой популярностью пользуется Д. п. и в эпоху Просвещения. Здесь можно упомянуть Клопштока с его моралистическими диалогами, Гердера, Лессинга, Виланда, Паскаля. Фенелон в знаменитых «Диалогах мертвых», заставляя говорить ряд исторических персонажей, пользуется Д. п. как средством моралистического воспитания в духе католицизма. Д. п. писали Монтескье, Дидро, Юм («Диалоги о естественной религии»), а позже Ренан, П. Валери и др. В России примеры этого жанра можно встретить в журналах XVIII в. («Всякая всячина», «Были и небылицы»). В.Г. Белинский использовал Д. п. для полемики со своими литературными врагами («Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке»). Из более крупных Д. п. позднейшего времени можно упомянуть «Три разговора» Вл. Соловьева.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД. М., 1972; *Брагинская Н.В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей: Человек в истории. Вып. 6. М., 1994; *Григорьева Н.И.* Парадоксы платоновского «Тимея»: диалог и гимн // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Григорьева Н.И.* Вдохновение и творчество в поэтике платоновских диалогов // Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. М., 1991; *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974; *Gaiser K.* Protreptik und Paränese bei Platon. Untersuchungen zur Form des platonischen Dialogs. Stuttgart, 1959; *Hirzel R.* Der Dialog: Ein literaturhistorischer Versuch. Bd 1–2. Leipzig, 1895, 1896.

И.И. Шкаренков

ДИАЛОГ СОКРАТИЧЕСКИЙ – см.: *Герой, Диалог прозаический (жанр), Роман*

ДИАЛОГ СТИХОТВОРНЫЙ – 1) Речевой жанр, в противоположность монологическим формам речеведения. О необходимости описания и изучения этого круга явлений стихотворной речи В.В. Виноградов писал еще в 1930 г., отмечая, что «специфические отличия семантики диалогического речеведения в стиховых формах не подвергались принципиальному обследованию – в плане лингвистическом» (Виноградов, с. 78). 2) Субъектная структура стихотворного текста: способы введения «чужого сознания» в лирическое *стихотворение*, явление «поэтического многоголосья». 3) Гибридный литературный жанр, основным признаком которого является композиционное оформление текста в виде обмена репликами двух или более персонажей.

Д. с. как жанр насчитывает в русской поэзии десятки текстов, среди которых такие вершинные образцы, как «Поэт и толпа», «Разговор Книгопродавца с Поэтом», «Герой» А.С. Пушкина, «Два голоса» Ф.И. Тютчева, «Поэт и гражданин» Н.А. Некрасова, «Посещение» А.А. Блока и др. Этот жанр представляет большой интерес для *исторической поэтики* как пограничное явление между *лирикой* и *драмой*, с одной стороны, лирикой и *эпикой* (*басня*, *баллада*, *новелла*, *роман*), с другой стороны, и, в какой-то степени, лирикой и внелитературными жанрами (ученый диалог, философский или богословский диспут). Принципиальная переходность жанра превращает его в экспериментальную творческую лабораторию, позволяющую осваивать чужеродные для «чистой» лирики поэтические принципы, такие, как *«разноречие»*, «многоязычие», *прозаизация* сюжета и т.д. Это жанр с глубокой и устойчивой *жанровой памятью*, восходящей к обрядовой календарной поэзии, древним ритуалам, античным буколикам, средневековым диалогам.

С точки зрения типологической классификации, среди русских Д. с. выделяются два основных типа. Первый из них можно назвать «поэтический манифест» – Д. с., написанный в форме спора между двумя или несколькими носителями разных эстетических программ. Второй – романтический диалог «голосов из потустороннего мира». Кроме того, во второй половине XIX в. возникают гибридные формы диалога, сформировавшиеся под сильнейшим воздействием художественной *прозы*.

Диалог-манифест имеет глубокие исторические корни. Наиболее древним литературным жанром, предвосхитившим эту разновидность диалога, можно считать буколику в античной поэзии (Феокрит, Вергилий). В числе эпизодов, относящихся к основным признакам жанра, был *агон* – состязание в пении двух пастухов, предполагающий амебейную композицию. Она содержала потенциальную возможность сопоставления различных, иногда – контрастных поэтических манер внутри единого художественного целого. Для лирической поэзии с ее принципиальным «одноязычием» эта возможность была по-своему уникальной. Нередко одним из участников буколического диалога становился судья, который выносил суждение о победителе, – состязание заканчивалось предпочтением одного из участников. Но бывали случаи, когда судья или сами певцы признавали ра-

венство участников состязания, а значит и допустимость различных трактовок одной и той же поэтической *темы*. Однако ни один из участников состязания в буколике не выбирал для себя внутри текста, на глазах у читателя собственную манеру, собственный «язык»: они даны ему в готовом виде.

В средневековой лирике построение текста в виде поэтического состязания получает развитие в жанре тенсоны (тенцоны), которая нередко имела двойное авторство: *реплики* участников не стилизуются, а пишутся двумя реально существующими поэтами, как, например, знаменитая тенсона XII в. Гираута де Борнейля и Линьяурс (Рамбаута д'Ауренга), в которой обсуждаются преимущества «ясного» и «темного» поэтического стилей. Но строго заданная строфическая форма (ответная строфа точно повторяет рифмовку предыдущей) сводит до минимума потенциально возможный стилистический контраст между равными участниками поэтического диалога. Как и в буколическом агоне, каждый из участников состязания не выбирает свой язык – этот выбор совершился за пределами текста, – а привносит его в Д. с. уже в готовом виде. С этой точки зрения первый русский диалог-манифест – «Разговор с Анакреоном» М.В. Ломоносова – начинается с по-своему уникальной для лирики ситуации: перед нами не просто традиционное состязание, а эстетически разыгранный *выбор языка*, по крайней мере, для одного из его участников. Т. о. диалог-манифест в новой русской поэзии сразу же делает шаг к формированию диалогического субъекта, к освоению многоязычия, разноречия, т. е. – к прозаизированному стилю, ориентированному на взаимодействие «языков».

Жанр поэтического состязания, в котором предполагается известное равноправие голосов, в чистом виде не закрепился в русской поэзии XIX в. Вместо него в русской лирике первой трети столетия получает некоторое распространение особый тип Д. с., который можно назвать «разговор с гением». Один из собеседников в таком Д. с. – как правило, носитель «высокого», чаще всего одического жанрового языка – пытается императивно навязать собеседнику свою эстетическую и этическую программу. Собеседник же – обычно носитель «среднего» жанрового языка, элегического или буколического, – сопротивляется, обнаруживая внутреннюю невозможность следовать предписанной ему программе. Первый собеседник и есть «гений», Ангел, Муза, что и обусловливает его право на императивную позицию. Второй собеседник – «поэт» (В.К. Кюхельбекер. «Мое предназначение», «Второй разговор с Исфраилом», П.А. Катенин. «Гений и поэт», А.А. Дельвиг. «Разговор с Гением» и др.). Этот тип Д. с. оказал определенное воздействие на знаменитое стихотворение Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин».

Диалог «голосов» в русской лирической поэзии XIX в., в отличие от «диалога-манифеста», представлен сравнительно скромно, однако на рубеже XIX–XX вв., прежде всего в поэзии символистов, количество таких стихотворений резко возрастает. Древние корни диалога «голосов», очевидно, восходят к фольклорным жанрам календарной поэзии, к сакральным ритуалам. Признаки ритуального диалога описаны в работах В.Н. Топорова: «...построение текста как ответа (или серии ответов) на некий вопрос; <...> описание последовательной организации пространств в направлении извне внутрь; <...> последовательное нисхождение – «оплотнение» от космического и божественного к «историческому» и человеческому» (Топоров, с. 7-60). Иными словами, ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с сакральным центром. Диалоги «голосов» родственны диалогам персонажей из «здешнего» и «иного» миров в *балладах*. Среди тематических разновидностей диалога «голосов» выделяются «разговоры в царстве мертвых», или «кладбищенские голоса» (Н.М. Карамзин. «Кладбище»; В.Я. Брюсов. «Витязь», «Два голоса»; Вяч. Иванов. «Неотлучные»), где все участники диалога находятся по одну сторону границы. Близок к такой разновидности диалога разговор природных стихий (Н. Минский. «Фантазия», В. Брюсов. «Голоса стихий» из поэмы-цикла «Царю Северного полюса», Вяч. Иванов. «Возрождение», «Ночь» из цикла «Suspiria»). Диалоги «голосов», в отличие от «диалогов-манифестов», как правило, стилистически однородны. При этом зачастую реплики участников диалога обращены не столько друг к другу, сколько к подразумеваемому третьему слушателю, третейскому судье, выбирающему между двумя неслиянными и равноправными *точками зрения*.

В структуре диалогов «голосов» обязательным элементом является мотив гротескного размывания границы, порога между земным и трансцендентным миром. «Трансцендентный» мир может оказаться «небесным» или подземным «миром мертвых». Так, действие диалога А. Ахматовой «Так отлетают темные души...» происходит на пороге между жизнью и смертью и завершается репликой: «Нет, это твой последний вечер...». Обитатели «иного» мира могут оказаться в земном мире, увлечь за собой героя из мира живых, даже, в некоторых текстах, обрести подчеркнуто сниженное гротескное материальное тело (К.К. Случевский. «На кладбище»). С наибольшей полнотой традиция диалогов «голосов» в русской лирике воплощена в творчестве Вяч. Иванова: от ритуальных дифирамбических диалогов до разнообразных трансцендентных собеседников (двойников, голосов из «царства мертвых», природных стихий, духов и т.д.). Вобрав в себя все мыслимые в предыдущие эпохи варианты, поэзия Вяч. Иванова приводит эту традицию к определенному самоисчерпанию и завершению.

В европейской и русской средневековой традиции имел чрезвычайно широкое распространение диалог с «профаном» («простецом», «дураком», «юродивым», «идиотом»). Он встречается, с одной стороны, в «школьных» дидактических сочинениях, философских трактатах, с другой – в фольклорных шутовских перебранках, разоблачающих, снижающих официальную «серьезную» идеологию. Самый важный литературный источник для русских Д. с. – Пролог в театре из трагедии И.В. Гете «Фауст». После пушкинских и лермонтовских диалогов с профаном («Разговор Книгопродавца с Поэтом», «Поэт и толпа», «Журналист, читатель и писатель») дальнейшее развитие этой разновидности жанра осложняется, разрушаются все едва установившиеся *каноны*. Диалоги второй половины XIX в. и начала XX в. создаются либо на основе гибридных форм, совмещающих признаки разных типов этого жанра, либо представляют собой маргинальные варианты, абсолютизирующие лишь один из признаков описанных диалогов.

Лит-ра: *Алексеев М.П.* «Прение земли и моря» в древнерусской письменности // Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. М., 1983; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 томах. Т. 1. М., 2003; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997; *Веселовский А.Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. ИП. М., 1989;

Виноградов В.В. О художественной прозе // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980; *Гречнев В.А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985; *Иванов Вяч. Вс.* К жанровой предыстории прений и споров // Тыняновский сб.: Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1994; *Иванова Н.Н.* Диалог в современной лирике // Проблемы структурной лингвистики-1982. М., 1982; *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; *Попова Т.В.* Буколика в системе древнегреческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988; *Эткинд Е.Г.* Разговоры глухих: «Обыкновенная история» И.А. Гончарова // In Honour of Professor Victor Levin. Russian Philology & History. The Hebrew University of Jerusalem, 1992.

Д.М. Магомедова

ДИАЛОГИЧНОСТЬ (диалогизм) – см.: *Полифония, Стилистическая трехмерность*

ДИАТРИБА – см.: *Рамка*

ДИАХРОНИЯ – см.: *Жанр, Историческая поэтика, Лингвистическая поэтика, Поэма*

ДИЕГЕЗИС – термин Платона и Аристотеля, означающий – у Платона в противоположность мимесису как дословному воспроизведению речей героев – собственно *повествование* (от лица поэта). В современной *нарратологии* используется также в расширительном значении: диегетический мир – повествуемый *мир персонажей*.

ДИСКУРС (от фр. discours – речь) – высказывание, речевой акт текстопорождения, включающий в себя слушающего наравне с говорящим и рассматриваемый как «коммуникативное событие социокультурного взаимодействия» (ван Дейк) субъекта, объекта и *адресата*. В основе латинского discursus (у Фомы Аквинского в значениях: рассуждение, разговор) этимологически обнаруживается «беготня в разные стороны, туда и сюда».

Дискурсное взаимодействие может быть непосредственным и синхронным (устная речь), или опосредованным и диахронным (речь письменная). Коммуникативная структура Д., являющегося актуализацией духовного со-бытия «говорящего (автора), слушающего (читателя) и того, о ком (или о чем) говорят (героя)» (Волошинов, с. 72), принципиально неотождествима с семиотической структурой его носителя – *текста*. Поскольку «производство дискурса проявляется как выбор возможностей, пролагающий себе дорогу через сеть ограничений» (Greimas, p. 106), постольку Д. – это система не *знаков*, а коммуникативных *дискурса компетенций*: креативной (субъектно-авторской), референтной (объектно-геройной) и рецептивной (адресатно-читательской). Такое «металигвистическое» понимание Д. как «реальной единицы речевого общения» (Бахтин), присущее современной *риторике и поэтике*, выходит за рамки лингвистической трактовки Д. в качестве текстовой «информационной структуры» (О.Г. Ревзина). Литературное *произведение* любого объема может быть рассмотрено как особого рода (см. *Художественная литература, Художественность*) единое высказывание, т. е. как Д. – событие события (общения), реализующего определенную *коммуникативную стратегию* в рамках некоторой *дискурсной формации*.

Дискурсивная практика (дискурсия) состоит в переводе некоторых смыслов с органичного для них уникального языка «внутренней речи» (Л.С. Выготский, Н.И. Жинкин) на общепринятые языки некоторых значений и грамматических правил. От адресата текста требуется ответная рекурсия – «обратный перевод» (Жинкин), всегда чреватый обеднением, приращением или преобразованием исходного смысла. Важнейшими (родовыми) модификациями дискурсивной практики являются: **парратив** – двоякособытийное высказывание, совмещающее в единстве текста референтное «рассказываемое событие» и коммуникативное «событие рассказывания» (Бахтин), **итератив** (высказывание, фиксирующее несобытийные состояния или процессы), **перформатив** (автореферентное высказывание, т.е. непосредственное речевое действие) и **декларатив** (высказывание, разворачивающее в дискурсивной форме адискурсивный, автокоммуникативный процесс мышления). Эти базовые типы дискурса (см.: *Нарратив*) угадываются в основаниях поэтики, соответственно, эпического, драматургического и лирического литературных родов, а также формируют *композиционные формы* художественного письма: *повествование, описание, диалог, рассуждение*.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров. Проблема текста // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1996; *Венедиктова Т.Д.* Разговор по-американски: Дискурс торга в литературной традиции США. М., 2003; *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1996; *Выготский Л.С.* Мышление и речь (Гл. 7) // Выготский Л.С. Собр. соч. Т. 2. М., 1982; *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика: поиск метода. М., 2004; Гуманитарная наука сегодня. М.-Калуга, 2006; *Дейк ван Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989; *Жинкин Н.И.* Язык. Речь. Творчество. М.,1998; Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999; *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004; *Лучников М.Ю.* Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989; *Макаров М.Л.* Основы теории дискурса. М., 2003; *Миловидов В.А.* Введение в семиологию. Тверь, 2003; *Ревзина О.Г.* Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск; Москва, 2005; *Саморукова И.В.* Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Самара, 2002; *Тюпа В.И.* Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология. СПб., 1995; *Тюпа В.И.* Онтология коммуникации // Дискурс, № 5/6. Новосибирск, 1998; *Тюпа В.И.* Коммуникативное событие урока // Зачем литература в школе? Коломна, 2006; *Филлипс Л., Йоргенсен М.* Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков, 2004; *Фуко М.* Археология знания. Киев, 1996; *Фуко М.* Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996; Эстетический дискурс. Новосибирск, 1991; *Greimas A.J., Courtés J.* Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, 1979 (Discours, Énoncé, Discoursivisation).

В.И. Тюпа

ДИСКУРСА КОМПЕТЕНЦИИ (от лат. competo – подхожу, соответствую) – интерсубъективные ресурсы высказывания, позволяющие *дискурсу* «реализоваться» (Greimas) на основе *текста* при условии соответствующей компетентности коммуникантов. В античной *риторике* этот аспект речей выявлялся посредством категории *топосов* («общих мест»), малоэффективной по отношению к речевой практике Нового времени, где оригинальность превалирует над ритуальностью. Соответственно трем сторонам коммуникативного события – референтной, креативной и рецептивной – различаются три Д. к., состоящие в типовой соотнесенности данного высказывания с действительностью, языком и сознани-

ем. Такая соотнесенность мыслится «интенцией», которая «присутствует во мне как пустота, предназначенная к заполнению словами» (Рикёр, с. 382), поскольку «когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания» (Бахтин, с. 190).

Референтная компетенция представляет собой «сверхтопос» данного дискурса – коммуникативный ресурс «риторической картины мира» (Перельман), предполагаемой высказыванием в качестве общей для говорящего и воспринимающих (прецедентной, как в мифологическом *преданию*, императивной, как в *притче*, окказиональной, как в *анекдоте*, или вероятностной, как в *жизнеописании*). **Креативная** компетенция определяется риторической фигурой авторства (анонимное самоустранение, нормативное самоограничение, провокативная самопрезентация, инспиративная самообъективация), а также принципом кодификации (см. *Знак*): индексальным (передача готовых значений), эмблематическим (передача готовых смыслов), иконическим (провоцирование новых значений) или аллюзивным (инспирирование новых смыслов). **Рецептивная** компетенция – коммуникативный ресурс сознания (репродуктивность, регулятивность, альтернативность, солидарность), определяемый риторическим этосом (см. *Риторика*) высказывания.

Лит-ра: см. список лит. к статьям *Дискурс*, *Риторика и поэтика*, а также: *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1996; *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. М., 1995; *Greimas A.J., Courtés J.* Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, 1979 (Competence, Narrativité).

В.И. Тюпа

ДИСКУРСНАЯ ФОРМАЦИЯ – система инстанций субъекта, объекта и *адресата дискурса*, определяющая параметры коммуникативного поведения (производства и восприятия *текстов*), отвечающего исторически актуальному состоянию общественного сознания (социокультурной ментальности).

По аналогии с марксистским понятием общественно-экономической формации понятие Д. ф. введено в проблемное поле *риторики и поэтики* М. Пешё (а также М. Фуко) для обозначения границ того, что и как может или должно быть сказано с определенной позиции в определенных обстоятельствах. Вопреки намерениям Пешё обращение к данной категории послужило вытеснению марксистской методологии из гуманитарного научного познания. При этом французская школа дискурсного анализа сузила понимание Д. ф. фактически до рамок «речевого жанра» в бахтинском понимании. Между тем современная риторика и смежная с ней область «коммуникативной» поэтики нуждаются в Д. ф. как базовой типологической категории. В этом значении Д. ф. есть конфигурация референтной, креативной и рецептивной *дискурса компетенций*, образующая виртуальное пространство общения.

Наиболее архаичная **статусно-роевая** Д. ф. создает мифологическое или аналогичное мифу коммуникативное пространство хорового единогласия. Она исходит из прецедентной картины мира, где значимо лишь то, что повторяется; она оперирует индексальным словом с контекстуально определенным значением; свойственная фольклору, она отводит субъекту речи «исполнительскую» (Х. Перельман) позицию самоустранения (анонимности) и ориентирует высказывания на репродуктивность роевого Мы-сознания *адресата* с этосом стабильности. Примерами первой Д. ф. в современных условиях может служить подавляющее большинство рекламных текстов.

Исторически последующая **нормативно-ролевая** Д. ф. опирается на «императивную» (Перельман) картину мира, где всегда актуален выбор между верным и ошибочным; она культивирует закрытое, эмблематическое слово, в котором ощущается «завершенная и строго отграниченная система смыслов» (Бахтин); она отводит автору позицию регламентарного самоограничения и ожидает от адресата регулятивности ролевого Он-сознания, направляемой этосом долженствования. Тем самым формируется авторитарное коммуникативное пространство монологического согласия, присущее литературе рефлективного традиционализма (см.: *Парадигмы художественности*), а позднее – соцреализма.

Зародившаяся еще в античности, заявившая о себе в эпоху *барокко*, **инициативно-дивергентная** Д. ф. достигает своего расцвета на рубеже XIX и XX вв., определяя *романтизма поэтику*, и продолжает задавать тон в социокультурной практике развитых стран до сего времени. Крайним проявлением данной Д. ф. выступает поэтика авангардизма. Диалогическое разногласие, «акратическое» (Барт), т. е. безвластное пространство общения, руководствующегося этосом желания, предполагает: «окказиональную» (Перельман), релятивистскую картину мира; иконическое «окказиональное» слово с открытой областью значений; провокативную позицию самопрезентации со стороны субъекта и эристическую альтернативность Я-сознания со стороны адресата высказывания.

Стадиально наиболее поздняя, не вполне еще сложившаяся и осознанная **инициативно-конвергентная** Д. ф. культивирует коммуникативное пространство «диалога согласия», характеризуемое как «преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)», не взаимоотторжение, а «наслаивание смысла на смысл», «сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание» (Бахтин. Т. 5, с. 332). В основе этой Д. ф., культивирующей аллюзивное «двуголосое» (Бахтин) слово с открытой областью смыслов, – вероятностная картина мира и солидарность Ты-сознания, руководствующегося этосом ответственности: инспиративная позиция самообъективации (в ценностном поле другого сознания) для субъекта и позиция проективного восполнения смысла для адресата высказывания. Данная Д. ф., истоки которой восходят к евангельским прецедентам коммуникативного поведения Христа, складывается в кризисную эпоху *неклассической художественности*, обнаруживая себя в поэтике неотрадиционализма, а также в философии диалога, в конвергентной педагогике, в синергетике как тенденции современного научного познания.

Лит-ра: см. список лит. к статьям *Дискурс*, *Риторика и поэтика*, а также: *Гиршман М.М.* Очерки философии и филологии диалога. Донецк, 2007; *Рикёр П.* Память, история, забвение. М., 2004 (Ч. 2); *Садецкий А.* Открытое слово: Высказывание М.М. Бахтина в свете его «металингвистической теории». М., 1997; *Тюпа В.И.* Классицистическая парадигма и любовный дискурс // Вестник РГГУ, 2007, № 7; *Тюпа В.И.* Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки // Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии. СПб., 2007; *Pecheux M.* Analyse automatique du discours. Paris, 1969.

В.И. Тюпа

ДИСКУРСНЫЙ АНАЛИЗ – см.: *Неориторика*

ДНЕВНИКОВАЯ ФОРМА – имитация внелитературного дневника. Генетически и генологически Д. ф. восходит к

сфере автобиографического, имеющей в европейской традиции давние корни и реализующейся в разных *жанрах*: собственно автобиография, *мемуаристика*, *исповедь*, эпистолярий и дневник – наиболее интимный из них, не предполагающий читателя жанр. Д. ф. воспроизводит сигнальные признаки дневника – *повествование* от первого лица и датировку каждой записи, охватывающей, как правило, один день. Это придает литературному дневнику (иногда до неразличимости переплетенному с родственными ему жанрами – вроде писем в карамзинских «Письмах русского путешественника») особую достоверность и поддерживает иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений *героя* или *рассказчика*. Одна из особенностей дневникового самовыражения – предельная субъективность пишущего. С одной стороны, дневник открывает возможность беспрепятственного самоанализа, служит сохранению памяти о случившемся и пережитом. С другой стороны, автор дневника выступает единоличным судьей окружающих: каждое их слово или поступок преломляется через его восприятие и оказывается значительным лишь постольку, поскольку становится объектом авторского внимания.

Как литературно-художественная жанровая форма дневник возникает в период сентиментализма, культивировавшего интерес к внутреннему миру личности (к примеру, в русской литературе – «Дневник одной недели» А.Н. Радищева). В романтическую эпоху дневниковое письмо интенсифицируется в связи с обострением интереса (как об этом сказано в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова) к «истории души человеческой». Опубликование дневника (как бы случайно попавшего в руки «издателя») становится традиционным романическим приемом, позволяющим *автору* «изнутри» высветить потаенные стороны жизни и личности пишущего (*героя*). В том случае, если Д. ф. входит в произведение на правах одного из его компонентов, то, как правило, в рамках художественного целого она предполагает наличие особой временной перспективы и особой системы *точек зрения*. Иногда на фоне общей ахронологии и неразъясненности внутренней сути рассказываемой истории только входящий в состав произведения дневник (журнал Печорина в лермонтовском романе или дневник Оли Мещерской в бунинском «Легком дыхании») оказывается последовательно хронологичным и дает возможность проникнуть в подоплеку судьбы героя. И такая временная рассогласованность не случайна: зачастую герой и обращается к дневнику в тот момент, когда ощущает, что его связи с миром находятся под угрозой катастрофического разрыва. Дневник делается для него своеобразным прибежищем: с его помощью он пытается – и обычно тщетно – запечатлеть и запечатать «свое» с тем, чтобы защитить его от разрушающего воздействия реальности. С прекращением письма прекращается и жизнь.

В такой амбивалентности заложена парадоксальность Д. ф. Стремление к планомерно-последовательной фиксации собственной жизни оборачивается для пишущего движением в сторону смерти: фиксируемое становится в самый момент фиксации следом уже прошедшего. Будучи тесно связанной с исповедью вниманием к самым незначительным фактам, Д. ф. нередко вбирает в себя ее черты. Яркий пример этого – тургеневский «Дневник лишнего человека»: сочетание в нем двух взаимоисключающих жанровых установок выражает ситуацию, в которой дневник (подразумевающий обращение к самому себе) становится для отчужденного от жизни героя единственно возможным способом исповеди (предполагающей обращение к Другому).

Лит-ра: *Богомолов Н.А.* Дневники в русской культуре начала XX века // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999; *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1977; *Егоров О.Г.* Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: Исследование. М., 2003; *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма. СПб., 1994; *Куюнжич Д.* Письмо / Смерть // Куюнжич Д. Воспаление языка. М., 2003; *Михеев М.* Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX). М., 2007; *Несков А.М., Турбин В.Н.* Дневник // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004; *Созина Е.К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001; *Топоров В.Н.* Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) // Восток – Запад. М., 1989; *Фаустов А.А., Савинков С.В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998.

С.В. Савинков

ДОМИНАНТА – функциональное и/или ценностное преобладание одного *компонента* в структуре *текста*, *жанра* или культурного явления.

У Б. Эйхенбаума термин, заимствованный у немецкого эстетика Б. Христиансена, обозначает «организующее начало композиции», которое господствует над остальными и подчиняет их себе. Таким началом, напр., является лирическая *интонация* в стихах напевного типа. При этом важно, что художественное *произведение* понимается Эйхенбаумом как «сложный результат борьбы различных формирующих элементов». Ю. Тынянов сближает Д. с «конструктивным фактором». Динамическую целостность художественного текста он определяет как «выдвижение одной группы факторов за счет другой».

В дальнейшем развитии русского формализма и чешского структурализма объем термина расширяется. Б. Томашевский говорит о доминирующих признаках жанра, подчиняющих себе все остальные *приемы*, а Якобсон и Тынянов строят свою теорию литературной эволюции на механизме смены Д. В середине 30-х гг. Р. Якобсон понимает Д. как «фокусирующий компонент» текста, который «управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты» и, таким образом, «обеспечивает интегрированность структуры». В соответствии со структуральной теорией Я. Мукаржовского внеэстетические функции художественного произведения определяются преобладающей эстетической функцией. В широком смысле Д. также означает господство в определенную эпоху одного из искусств: напр., музыки в романтизме.

Лит-ра: *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967; *Томашевский Б.* ТЛ-П. М.; Л., 1928; *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. М., 1924; *Ханзен-Лёве О.А.* Доминанта // Russian Literature 1986. № 19; *Ханзен-Лёве О.А.* Русский формализм. М., 2001; *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911; *Эйхенбаум Б.* Мелодика лирического стиха. СПб., 1922; *Якобсон Р.* Доминанта // Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. М., 1996.

Ханс Гюнтер

ДРАМА (ЖАНР) – тип драматического *произведения*, стремящийся примирить крайности *трагедии* и *комедии*, сосредоточившись на изображении частной жизни т. н. «среднего человека» и, тем самым, воссоздавая мир, исполненный страданий, которые преодолеваются, и проблем, поддающихся разрешению.

«Комический и трагический жанр – это реальные грани-

цы драматической композиции» (Дидро). внутри которых, наряду с другими *жанрами*, располагается и Д. (ж.), пережившая непростую историю с длительными паузами и весьма неоднозначным отношением к свойственному ей нивелированию жанровых крайностей. Так, с одной стороны, известна апология Д. (ж.) со стороны Дидро, ее идеолога и поклонника: «Семейная трагедия (читай: драма – *Н.И-Ф.*) соединила бы в себе трудности двух жанров: необходимость произвести эффект, присущий героической трагедии, и построить весь план на вымысле, как в комедии». С другой стороны, не менее значимо более позднее и более скептическое отношение к жанру, потерявшему как выразительность и мощь трагедии, так и непринужденную легкость комедии: «В новом «среднем жанре» – жанре comédie larmoyante или tragédie bourgeoise – комедия утратила свою широту, а трагедия – глубину. Поиски «среднего пути» представляли собой уклонение от более серьезных путей. <...> Если бы вся драма восемнадцатого века свелась к «среднему жанру», то, пожалуй, нам пришлось бы сегодня констатировать, что драматургия пошла по неверному пути и что «средний жанр» погубил драму как вид искусства, способный правильно оценивать человека» (Э. Бентли). Эти оценки помогают осознать смысловой потенциал жанровой модели.

Первоначально Д. (ж) возникает в виде т. н. «сатировой драмы». Это определение она получила из-за весьма своеобразного хора, значимой части спектакля. Сатирова драма характеризуется особой поэтической речью, не укладывающейся ни в трагедийную, определяемую полубогом, ни в комедийную, «озвученную» пьяным сатиром. Это уже разновидность шахматной игры (аналогия И. Анненского), это искусство рабов – и по доминирующему составу действующих лиц, и по *сюжету*, где *конфликт* сменился *интригой*. А все вместе взятое трансформировало трагедию с присущим ей метафизическим утешением в драму с *развязкой* «deus ex machina». Единственная полностью дошедшая до нас сатировская драма «Киклоп» соотносится с еврипидовской же трагедией «Алкеста», последовательно редуцируя ее пафос. *Травестия* трагедии сохраняется на протяжении всей драмы: Геракл спускается в Аид – Одиссей в пещеру; Геракл вступает в единоборство с Демоном смерти – Одиссей с киклопом Полифемом, и оба противника предстают чудовищами, несущими смерть. Таким образом, и трагедия, и сатировская драма говорят об одном и том же, но разными языками. «Сатировскую драму один старый грамматик назвал «трагедией, когда она шутит»; это, действительно, была своеобразная трагедия» (И. Анненский). Здесь есть и ужас, и сострадание, составляющие душу трагедии, но без того пафоса, который и приводит к *катарсису*: в сюжете он не развивается, а снимается, как это происходит в «Киклопе» с первых же реплик. Если же он и развит, то, как замечает И. Анненский, лирически, а не драматически. Кроме того, сатировский автор завершает свою драму моралью: «Троянский я стыдом покрыл бы пепел, / Не отомстив за съеденных друзей» (16, 509) – торжество мести редуцирует пафос, тяготевший к трагическому. Мораль перешла по наследству к последующим формам Д. (ж.).

Парадокс эстетического бытия хора заключался в том, что в качестве *героя* он довольно рано исчезает с театральных подмостков, но при этом периодически возрождается то в своем первоначальном значении, то в виде резонера, то трансформируясь в «среду» или коллективного героя, где последняя инстанция – это зритель/герой (happening). Хор под разными «масками» дожил, по крайней мере, до XIX в.; другое дело, что для его опознания нужно учитывать поэтику архаической драмы. Например, «пронумерованные» княжны в комедии Грибоедова «Горе от ума» выступают не только как комментаторы происходящего с точки зрения моральных приоритетов московского общества, но и как участники интриги, пускающие в ход клевету о сумасшествии. Еще более очевидна родовая природа хора в «Грозе» Островского. Новаторство драмы Островского сказалось, в частности, в изменении функций т. н. второстепенных персонажей: будучи по отдельности как будто «лишними» в драме, в совокупности они оказываются вдруг тем новым героем, которого открыл реализм – «средой», т. е. бывшим хором. Одна из самых сильных сцен – покаяние Катерины, постепенно подготавливаемое «хором» граждан, заполнивших набережную и своими голосами создавших «грозовую» атмосферу. Корифей этого хора – сумасшедшая барыня – генетически восходит к «призраку» классической трагедии, учитывая тот факт, что сумасшествие в мифологическом сознании – метафора смерти. Ослабление роли хора имело своим следствием увеличивающуюся смысловую нагрузку на *характер*, сила которого проявляется в противостоянии «среде». В новоевропейской драме хор не комментирует происходящее, но участвует в нем; не столько выражает общественное мнение, сколько навязывает его; не сочувствует протагонисту, а противостоит ему. По сути дела, это герой-антагонист.

Второе рождение Д. (ж.) происходит только в XVIII в.: почувствовав свою силу и осознав свое значение, буржуазия захотела иметь свой «портрет» и на театре – так родилась «буржуазная драма». Не менее важна и собственно эстетическая мотивация театральной революции: многовековая история трагедии и комедии создала условия для появления «Поэтического искусства» Буало, где было узаконено жесткое единство героя, *стиля* и жанра. Реакцией на правила, предписывающие создание поэтического мира, весьма далекого от жизни, и стала пропаганда «среднего» жанра. В его задачу входила разработка сюжета, построенного на «обыкновенной истории», и введение героя, хорошо узнаваемого. «Раньше других такое течение в виде сентиментальных воздыханий по справедливости и чувствительного жаления жертв социальной несправедливости появилось в Англии» (Э. Бескин). Это т. н. сентиментальная комедия, расположенная к нравственному поучению. Во Франции этот тип драмы получает название «слезной комедии», а в Германии – «мещанской трагедии». За неимением особого наименования, новый жанр пользуется традиционными обозначениями с добавлением уточняющего определения: возникает оксюморонное сочетание, в силу чего употребительным становится общее понятие «буржуазная драма».

Основы теории нового жанра были заложены Дидро и Лессингом. Прежде всего, несмотря на близость к комедии, закрепленную терминологически, Д. (ж.) принципиально от нее отличается: «Комедия интриги и даже комедия характеров всегда прибегают к преувеличению» – драма максимально приближается к естественному воссозданию жизни. Она «меньше других страдает от течения времени и перемены места», и это связано со спецификой сюжетов, которые «должны быть значительны, а интрига должна быть проста, близка к нашему быту и действительной жизни» (Дидро, «Беседы о "Побочном сыне"»). С другой стороны, уточняет автор, важен не столько сюжет, «сколько тон, страсти, характеры действующих лиц и их интересы». Особым свойством обладает и действие: «В фарсе должно быть как можно больше действия и движения: в нем трудно сказать что-нибудь путное. Меньше в этом нуждается веселая комедия,

еще меньше – комедия серьезная и почти совсем не нуждается трагедия». Таким образом, в действенном отношении Д. (ж.) располагается между поступком и словом, стремясь в новом свете представить подлинный *драматизм* жизни. Дидро его видит в противостоянии героя не року и не истории, а более «естественным» и неизбежным обстоятельствам, хотя бы потому, что это – удел каждого: «До сих пор в комедии рисовали главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвигалось общественное положение, а характер стал аксессуаром». Суть драмы как автономного жанра заключается именно в этом открытии силы конкретных социальных условий, которые влияют на частную жизнь человека.

Особое значение для всей драматургии имело введение сценографии как существенного смыслового компонента спектакля: именно к периоду бытования «среднего жанра» «относится появление так наз. сценического павильона, т. е. изображение комнаты в виде отграниченного пространства. Для «комнатных», «домашних» драм стиль сценического павильона создавал органическую слитность с настроением самой "мещанской драмы"» (Э. Бескин). Таким образом, условные декорации сменяются вещным миром, адекватно выражающим жанр.

Открытие нового типа конфликта стало важным не только для драмы XVIII в., но во многом и для т. н. «новой драмы», возникшей на рубеже XIX–XX вв. Здесь новации проявились в замене социальных условий на представление об общем укладе жизни, на бытие как повседневное протекание: драма в жизни уступает место драме самой жизни. Особенно значим тот факт, что в новой драме Чехова актуализируется основной принцип сатировой драмы как *пародии* на трагедию: вызывающее, полемически заостренное, обозначение жанров «Чайки» и «Вишневого сада» создает особый план пародирования основных драматических жанров. Так, система предсказаний в «Чайке», как бы возрождающая поэтику трагедии рока, в сочетании с ориентацией на противоположный жанр и соответствующим выстраиванием традиционных элементов внутри новой жанровой системы приводит к рождению неизвестного европейского драме жанра – комедии рока.

Как и комедия, означавшая в средневековье любое произведение, предназначенное для постановки на сцене, Д. (ж.) в XX в. стала означать не только буржуазную, но драму вообще. Более того, к обозначению «драма» зачастую прибегают в тех случаях, когда атрибутирование жанра затруднительно в силу отсутствия аналогов, что значительно расширяет как его толкование, так и возможности.

Лит-ра: *Анненский И.* Театр Еврипида. Т. 1. СПб., 1906.; *Бентли Э.* Жанры драмы. М., 1978.; *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002; *Бескин Э.* Буржуазная драма // Литературная энциклопедия. [М.], 1931; *Головчинер В.Е.* Эпическая драма в русской литературе XX в. Томск, 2001; *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне». О драматической поэзии // Дени Дидро. Эстетика и литературная критика. М., 1980; *Зингерман Б.* Время в пьесах Чехова // Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979; *Кургинян М.* Драма // ТЛ–ОПИО. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм // Ф. Ницше. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

Н.И. Ищук-Фадеева

ДРАМА (РОД) – изображение жизни в динамике, выраженной в *диалогах*, а *героев* – в *действии*, основанном на *драматическом конфликте*. Как *текст*, предназначенный для постановки на сцене, Д. сохраняет в своей структуре связь слова с семантикой жеста, звука, цвета и света.

Д. (р.) как зафиксированный текст не порывает с игровой стихией и сценой; признаки единства слова и зрительного *образа* в разной мере и форме присутствуют на протяжении всего её существования. Именно эта особенность слова определила уникальное свойство драматического текста – его двуприродность. Диалоги, составляющие структурную основу Д.(р.), вводят ее в ряд литературных *произведений* со всеми законами их текстопостроения; указания же для актеров и/или режиссеров, т. е. «для тех, которые пожелали бы сыграть как следует» (Гоголь) пьесу, составляют так наз. паратекст – единственную зону текста, где воля *автора* в создании его мира выражена напрямую.

Диалоги Д. выстраивают особый *сюжет*, который в определенном смысле является вербальным аналогом страстей Диониса: пресловутые «начало, середина и конец» Аристотеля или, в более филологической терминологии, завязка, кульминация и развязка, суть воплощение пути бога – это страдания, смерть, воскресение. Строго говоря, именно начальный период становления *трагедии* и определил восприятие троичной формулы сюжета как религиозной по своей сути. *Комедия*, восходящая к фаллициям, преобразует сюжет, оставаясь тем не менее в пределах троичной формулы: это либо поношение, «смерть» от осмеяния и воскресение; либо препятствия, преодоление, торжество – в зависимости от жанровой модификации.

Родовыми особенностями отличается и драматический герой; речь идет в первую очередь о его способности к преобразованию мира или, по крайней мере, к влиянию на него. Действенная сила особенно заметна в комедийном герое, который уже по своему генезису обладал активностью, необходимой для утверждения жизни. Так, героям аристофановских комедий под силу то, от чего отказались боги: они «устрояли мир», а люди «вечно воевать хотели», и боги отступились от смертных, лишив их мира. Непримиримый, на первый взгляд, конфликт легко разрешается Тригеем, который достиг Олимпа на навозном жуке, завоевал благосклонность Гермеса и освободил богиню мира при участии пахарей, торговцев и ремесленного люда. Способность к действию не является индивидуальным свойством героя – его действенность обусловлена *жанром*, предполагающим активное вмешательство в жизнь. Трагедийный герой кажется не субъектом действия, а объектом приложения невидимых, но могущественных сил. Но именно трагедия показала особую природу драматического слова, обладающего властью над людьми: в «Прометее прикованном» Эсхила герой, лишенный возможности физического действия, демонстрирует, тем не менее, силу слова, влияющего даже на Зевса. Не случайно замечание Вяч. Иванова о том, что слово «Д.» переводится не как «действие», а как «действо». Действие, таким образом, можно и даже должно в некоторых случаях трактовать как поступок героя, который может проявляться и в отказе от внешней активности, что характерно, например, для трагедии Шекспира «Гамлет» или для новой драмы, особенно для драматургии Чехова.

Именно культ Диониса, соединившего в себе, казалось бы, несоединимое, смог породить столь, на первый взгляд, несхожие жанры, как трагедия и комедия: «Бытовым дублетом к превращениям был шутовской маскарад, бытовым дублетом к призрачной, но ужасной по последствиям борь-

бе Диониса с людьми стала греческая трагедия» (Анненский). Своеобразно распределяются и функции бога в соответствии с жанровым воплощением его страстей: Вакх, т. е. неистовый, не знающий меры, а потому разрушительный, определил структуру трагедии, где изначальная гармония мира постепенно и последовательно разрушается вплоть до полной катастрофы; Лисий (другое имя) – знак зооморфного прошлого Диониса – как начало примиряющее обусловливает структуру комедии с ее тяготением к компромиссу.

Экстаз, необходимая часть дионисий, в священной терминологии – «пафос»; его обязательное разрешение – *катарсис*. Анализируя пафос, Вяч. Иванов говорит о чувстве победы духовного над телесным, вечного над преходящим. Пафос и катарсис – коррелятивные понятия, причем «катарсис – критерий правоты и подлинности пафоса». От совершенства трагедийной риторики зависит глубина и сила очищения зрителя через переживаемые им страх и сострадание. Но, таким образом, эстетическое начало переходит в этическое, осуществляя тем самым важный для античной эстетики принцип калокагатии. Иной пафос комедии – утверждение жизни – формирует и иного рода риторику, подводящую читателя/зрителя к катарсису, понимаемому как очищение *смехом*. Включенность комедийного героя в незавершенную современность понуждает его к действию, которое должно восстановить нарушенный в завязке порядок.

Соотнесенность завязки и развязки – отличительная черта драматического сюжета, независимо от жанра. Показывая законченную историю, драматург должен четко выстроить её «начало, середину и конец» (Аристотель), чтобы она приобрела мотивацию и достоверность, так как. поэт говорит не о том, что было (это задача историка), а о том, что могло бы быть по законам вероятности и необходимости. Это имел в виду Вяч. Иванов, когда заметил, что хорошая драма подобна математической теореме: она так же «доказуема» – достаточно узнать завязку-«условие», чтобы разгадать развязку. Жесткая связь завязки и развязки как знак сюжетной завершенности принципиально отличает Д. (р.) от *эпики*.

Жанровая дифференциация подводит нас к еще одной особенности Д. (р.), одновременно уникальной (по сравнению с эпосом и *лирикой*) и универсальной. Как *род литературный* она заключает в себе два типа авторства – интерпретацию и сочинительство. Трагик интерпретирует миф, а комедиограф сочиняет сюжет. Отсюда утверждение Дидро: «автор комедии является поэтом по преимуществу <...> Он творит, он вызывает из небытия; в природе мы встречаем лишь цепь следствий, причины которых нам неизвестны; в противоположность этому, ход драматического произведения всегда ясен...». Трагедия, обращенная в прошлое, решает «последние вопросы бытия» на мифологическом материале; комедия вписана в современность и ею рождена, поэтому комедиограф вынужден сочинять сюжеты, черпая материал из повседневной жизни современников.

В течение долгого времени, вплоть до отпочкования эстетики от философии, а филологии – от эстетики, господствовала концепция рода, восходящая к Гегелю и сохранявшая подход, в основе которого лежали философские категории объективного и субъективного. Но уже в эстетике Гегеля, а затем и работах Белинского интерес переключается к специфике собственно литературоведческой, к сюжету: так – наряду с представлением о герое, готовом к действию во имя достижения своей цели, – появляется концепция героя, осмысляющего событие, которое повлияло на его жизнь. Д. (р.) принципиально отличается от других родов также позицией автора. Если в *эпике* автор «ведет повествование со стороны», а в *лирике* «все время остается самим собой и не меняется», то в Д. (р.) он «выводит всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных» (Аристотель), скрывая свое «лицо» за *перипетиями* и диалогами персонажей. Таким образом, Д. – единственный род, где авторское слово остается вне пределов собственно текста, что серьезно меняет и принципы его анализа.

История рода – ряд попыток авторов найти способы самовыражения в тексте, по своей структуре исключающем авторское присутствие. Среди многих решений первым был *пролог*. С утратой пролога драматург создает некую компенсацию – резонера, голосом которого он говорит в течение относительно недолгого времени. К началу XIX в. эти возможности более или менее открытого присутствия автора оказались исчерпанными. Отсюда все более изощренные формы его опосредованного самовыражения. С этой точки зрения, во-первых, обострился интерес к возможностям сюжетно-композиционной организации; во-вторых, были осознаны и оценены функции *хронотопа*, учитывая особые отношения произведения с драматическим и сценическим пространством-временем.

Богатые возможности для воплощения авторской оценки предоставляет игра соотношением *заглавия* с жанровым подзаголовком. Открытие этого сильного эстетического эффекта сделано в России первой трети XIX в.: таковы комедия «Горе от ума» Грибоедова – без классической комедийной развязки, «маленькая трагедия» «Моцарт и Сальери» и «Борис Годунов» Пушкина, оказавшиеся фактически без развязки; наконец, гоголевский «Ревизор», где заглавный герой не появляется. Своеобразной «рифмой» к этим структурным новациям становятся в конце века очевидно «неправильные» комедии Чехова «Чайка» и «Вишневый сад», которые завершаются самоубийством Треплева и – в скрытой форме – гибелью Фирса, а также и вишневого сада, т. е., по сути, – трагедийной развязкой. Деформирование «конечной модели бесконечного мира» (Лотман) свидетельствует о дистанцированном отношении к жанру как выражению неиндивидуальной авторской точки зрения. Одновременно это первый шаг к осознанию особой значимости паратекста, один из элементов которого – обозначение жанра.

Наиболее адекватной формой самовыражения автора в «закрытом» для него типе текста стала *ремарка*. Эстетически безграничные возможности ее были открыты Пушкиным и Гоголем – это прежде всего «язык молчания», к которому прибегают драматурги в финалах «Бориса Годунова», «Пира во время чумы», «Ревизора». Отсутствие слова в словесном виде искусства означает формально выраженный отказ от строгой завершенности и предсказуемости или, по выражению Вяч. Иванова, «доказуемости» драматического сюжета. Отныне замкнутый драматический мир открыл для себя возможность быть законченным, но не завершенным, что усложняло восприятие драмы, но и придавало ей притягательность загадки/тайны. Ремарка, которая в течение веков была чисто функциональной и в этом своем значении эстетического интереса не представляла, наполняется мерцанием смыслов уже в начале XIX в., именно тогда, когда она «останавливает мгновенье» и прекращает слово. Как *инвариант* драматического текста, ремарка, видимо, зависит от жанра. Так, у Островского, в основном тяготеющего к устойчивым жанровым моделям, она связана с сюжетной функцией *реплики*; у Тургенева она чаще всего – знак психологического состояния героя, т. е. опять-таки достаточно традиционна. Но уже Чехов, помимо продуманного соот-

ношения слова, жеста и молчания, предуказанного ремаркой, придает ей символическое значение («звук лопнувшей струны»), что свойственно только поэтическому слову. Наконец, как раз ремарка создает, в частности у Чехова, особого рода *подтекст*, складывающийся из несовпадения значений слов и жестов.

Таким образом, одна из уникальных особенностей Д. (р.) – сочетание собственно сюжета, разворачиваемого в диалогах, с паратекстом, включающим в себя, кроме заголовочного комплекса, значимого и для других литературных родов, ремарки. Перечисленные особенности определяют и принципы анализа, приложимые только к драматическому тексту.

Лит-ра: *Андреев М.* Средневековая европейская драма. М., 1989; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978; *Вайман С.* Драматический диалог. М., 2003; *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. М., 1968; *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994; *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. Вып. II. Тверь, 2001; *Катышева Д.* Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. СПб., 2001; *Кургинян М.* Драма // ТЛ–ОПИО. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Пави П.* Словарь театра. М., 2003; *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986.

Н.И. Ищук-Фадеева

ДРАМАТИЗАЦИЯ – см.: *Драматическое (драматизм)*

ДРАМАТИЧЕСКОЕ (драматизм) – один из *модусов художественности*; эстетическая модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), состоящая в архитектоническом (см. *Архитектоника)* противоречии между внутренней свободой самоопределения личности и внешней (событийной) несвободой ее самопроявлений («Не дай мне Бог сойти с ума...» Пушкина). Д., неотождествимое с принадлежностью к драматургии, приобретает статус особого эстетического отношения в романтизме. Этому строю художественности чужда идиллико-элегическая сентиментальность; его смыслопорождающая энергия – энергия страдания, способность к которому здесь как бы удостоверяет личностность персонажа, страдающего от неполноты самореализации, поскольку внутренняя заданность Д. «я», стремящегося «сделаться самим собою» (Белинский), принципиально шире внешней данности его фактического присутствия в мире. Таково противоречие между «жизнью явной» и «личной тайной» в «Даме с собачкой» и мн. др. произведениях Чехова, Д. *герой* которого всегда «находится на том или ином расстоянии от своей подлинности» (Вик. Ерофеев).

Организующая роль страдания («томления духа») в качестве содержания эмоциональной рефлексии (см. *Эстетика и поэтика*) сближает Д. с *трагическим*, однако трагическое страдание определяется сверхличной виной, тогда как Д. – личной ответственностью за свою жизнь, в сложении которой герой несвободен вопреки внутренней свободе его бессмертного «я» («Воспоминание» Пушкина). Независимо от того, остается ли жив персонаж по ходу сюжета, трагическое «я» есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность – в силу своей избыточности для миропорядка, тогда как Д. «я» в качестве потенциальной личности неуничтожимо как «реальная возможность... подавляемая... обстоятельствами» (Гегель, с. 586), но не устраняемая ими. Это неотменимое «чудо отдельного, особого человека», являющего собой «мир, никогда никем не повторимый в бесконечности времени» («Жизнь и судьба» В. Гроссмана). Если аналогично переживаемое элегическое «я» преходяще, обречено небытию, то «я» Д. внутренне бесконечно и неуничтожимо, ему угрожает лишь разрыв внешних связей с бытием (смерть Мастера и Маргариты в романе Булгакова). Вопреки *элегическому* «все проходит» или *идиллическому* «все пребывает». Д. 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». Дело в том, что фигура «другого» как событийной границы «я» для Д. приобретает определяющую значимость: моя жизнь может «иметь значение» в кругозоре другого, неактуальном для элегического переживания. Имея общую с элегизмом почву в идиллике, Д. формируется как преодоление элегической уединенности: «устремленность в мир другого «я»... подрывала психологическую опору элегии – интроцентрическую установку ее мышления» (Грехнев, с. 180). Архитектоническую основу Д. художественного целого составляет отчужденность, неполнота самореализации, но не безысходное одиночество трагической или элегической личности. Поскольку внутреннее «я» шире любой своей внешней границы, то каждая его встреча с «ты» 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 Д. ситуация – ситуация диалогической «встречи-разлуки» (Ахматова) самобытного «я» с самобытным «ты», между которыми всегда имеется «заветная черта, / Ее не перейти влюбленности и страсти» (Ахматова). Д. *хронотоп* не знает идиллической замкнутости дома и дола, это хронотоп порога и пути. Однако, в отличие от элегически бесцельного странничества по жизни, Д. путь – целеустремленный путь самореализации «я» в мире «других».

Лит-ра: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994; *Карягин А.А.* Драма как эстетическая проблема. М., 1971; *Ляхова Е.И.* Драматизм одиночества // Эстетический дискурс. Новосибирск, 1991; *Ляхова Е.И.* Драматическое переосмысление комплекса мотивов 'жизни – смерти' // Studia filologiczne. Zeszyt 41. Bydgoszcz, 1995; *Ляхова Е.И.* Солнце и луна в «Мастере и Маргарите» // Дискурс. 1996. № 2; *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989 (гл. 2, 4). См. также список лит. к ст. *Модусы художественности.*

В.И. Тюпа

ДРАМАТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ – см.: *Действие, Конфликт драматический*

ДРЕВНЕРУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ПОЭТИКА – система средств выражения литературы допетровского времени, совокупность имплицитных практических навыков, обусловливавших творчество русских средневековых авторов.

До XVII в. в Древней Руси не существовало нормативной *поэтики*. Первый восточнославянский ее курс «Liber artis poeticae» (Книга поэтического искусства) датируется 1637 г. Он был предназначен для европеизированной православной аудитории, обучавшейся в Киево-Могилянской академии. В целом гуманитарное образование русского Средневековья базировалось на принципиальном неразличении языка и *текста*. Поэтому отношение к любым опытам кодификации в области искусства слова долгое время оставалось подчеркнуто настороженным. Еще в XVII в. один из лидеров старообрядческого движения Никита Доб-

рынин (Пустосвят) требовал отказаться от практики исправления богослужебных книг на основе грамматических учений. Все проявления античной и европейской образованности рассматривались как «внешняя мудрость», присущая адептам «латинства». Сходным образом отвергались *риторика* («красноречие») и поэтическое искусство («стихотворное художество»). Наиболее последовательно эту позицию отстаивал протопоп Аввакум в «Книге толкований» (1673 – 1677 гг.): «Не ищите риторики и философии, ни красноречия, но здравым истинным глаголом последующее, поживите. Понеже ритор и философ не может быти християнин». Вождь старообрядчества высказал то, что для его предшественников было практически очевидным, не требующим даже обсуждения. Исключения редки (так, приглашенный на Русь афонский монах Максим Грек стремился привить русской аудитории вкус именно к грамматике, красноречию и началам литературной теории, в том числе и к стиховедению). Но с XI по XVI вв. на Руси не могло быть и речи о том, чтобы глубоко и всесторонне осмыслить чужой или собственный литературный опыт.

Д. с. п. была «имманентной», и по отношению к ней вполне применимо суждение С.С. Аверинцева, который на примере родственной литературной традиции писал: «...прежде чем изучать поэтику ранневизантийской литературы, мы принуждены эту поэтику реконструировать». Итак, Д. с. п. – результат аналитических процедур и обобщений, осуществленных филологами, а не факт самосознания авторов Древней Руси.

Вместе с тем нельзя отрицать того, что русские средневековые книжники (а многие древнерусские писатели были, прежде всего, знатоками образцовых текстов) руководствовались в своем творчестве определенными установками, принципами, навыками. Поэтому речь должна идти о поэтике-«узусе», негласном обычае, который наследовался и передавался, не становясь объектом специальной теоретической рефлексии.

Памятники, посвященные проблемам литературной техники, уникальны. Даже на примере переводного сочинения Георгия Хировоска «Об образех» («Изборник Святослава» 1073 г.) и наставлений по эпистолографии XVI – XVII вв. (так называемые «письмовники») невозможно сделать далеко идущие выводы: неизвестно, чему служили эти трактаты; то ли они являлись руководством для книжников, то ли обобщали имеющийся опыт. Некоторые лексикографические труды содержали сведения, как связанные с писательской практикой, так и весьма далекие от нее. В словарях иностранных слов допетровского времени («азбуковники»), с одной стороны, заметен интерес к происхождению «говорящих» имен, которые нужно было знать агиографам, чтобы не путать имена «благочестивые» и «неблагочестивые», и, с другой стороны, задолго до возникновения на Руси регулярного стихотворства появляются толкования отдельных стиховедческих терминов («акростихида», «краеграпесие», «анапест», «амфивракий», «дактиль»).

Немногочисленные высказывания древнерусских *авторов*, проводивших собственную жанровую типологию текстов, лишены какой бы то ни было системности и делались от случая к случаю (неизвестный составитель раннеи Распространенной редакции «Повести о Михаиле Тверском», инок Фома, Нил Сорский, митрополит Макарий). В области жанровой номинации древнерусской книжности исследователи отмечают терминологическую неустойчивость и текучесть: «жанровые определения Древней Руси очень часто соединялись с определениями предмета повествования» (Д.С. Лихачев).

Начало систематического изучения русской средневековой поэтики и литературной техники древнерусских писателей в отечественной науке практически совпадает с усилиями первых исследователей европейской риторической культуры (Э.Р. Курциус). В работах Н.С. Трубецкого не только наметился жанровый подход к изучению древнерусской словесности, но и был опробован новаторский системно-целостный анализ древнерусского литературного произведения. Трубецкого интересовало, как взаимодействуют на структурном уровне авторские приемы и *память жанра*, фоновые знания, типичные ожидания *читателя* (исследование «Хожения за три моря» Афанасия Никитина).

Ученые советского времени первыми стали целенаправленно изучать формульный *стиль* и *топосы* восточнославянской средневековой книжности (А.С. Орлов, В.П. Адрианова-Перетц, О.В. Творогов, Д.М. Буланин, А.М. Панченко). Наряду с этим возникла и самостоятельная область исследований, предметом которой становится именно имплицитная Д. с. п. Этапной работой, предопределившей развитие российской медиевистики на многие десятилетия вперед, стала книга Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». Рассматривая Д. с. п. в аспекте статики, синхронии, ученый обосновал концепцию «литературного этикета» Древней Руси. Согласно этой точке зрения, предмет, о котором идет речь в произведениях древнерусской литературы, «является сигналом для несложного подбора требуемых этикетом трафаретных формул». Только в соответствии с этикетом определяются языковые особенности высказывания, используемые средства выражения. Роль средневекового иерархического порядка, традиции оказывается настолько властной, что феодальный «чин» подчиняет себе и отношение людей к Богу, и взаимодействие отдельных индивидуумов, и способы передачи общественно важной информации. Этикетность требовала устойчивых видовых форм и одновременно вытесняла на периферию авторскую индивидуальность, которая заявила о себе в древнерусской словесности довольно поздно. Для этой концепции характерны, с одной стороны, глубоко верное понимание самой природы риторической поэтики Средневековья, основанной на воспроизведении «готового слова», но, с другой стороны, недооценка индивидуального авторского целеполагания.

Отечественные медиевисты выработали свой метаязык описания Д. с. п., в котором ведущими стали категории «познавательного метода» и «жанра» (И.П. Еремин, А.Н. Робинсон, В.В. Кусков, Н.И. Прокофьев). Наряду с этим многие выводы исследователей Д. с. как специфического художественного феномена вступали в противоречие с другой традицией, определявшей методологические основания отечественной филологической науки. Речь идет о медиевистической текстологии, которая благодаря работам А.А. Шахматова и его последователей выделилась в самостоятельную дисциплину. Авторитет текстолога и значение генетического анализа древнерусских источников были столь велики, что потребность расслоения источника на разновременные фрагменты нередко выходила на первый план, заслоняя проблему целостности художественного *текста*. Согласовать данные Д. с. п. и текстологии оказалось весьма сложной задачей.

В то же время зарубежная медиевистическая русистика второй половины XX в. развивалась вполне самостоятельно, и ее инструментарий, терминология, категориальный аппарат плохо согласовывались с традициями и научным мышлением советских филологов. Привычному жанровому под-

ходу к памятникам средневековой словесности в работах западных ученых противопоставлен поиск культурологических универсалий, модусов, образцов. Так, например, итальянский славист Р. Пиккио предложил рассматривать литературы, принадлежавшие к единой религиозной и культурной общности Slavia Orthodoxa, как самодостаточные системы, опиравшиеся на собственные порождающие риторические «модели» (библейская, патристическая, монашеская, константиновская). Ученый обосновал и новые принципы *интерпретации* древнерусских текстов, исходя из особенностей их поэтики. Так возникла концепция «библейских тематических ключей», таких скрытых цитат, которые отсылают читателя к первоначальному контексту и в то же время служат расшифровке сокровенного смысла, которым руководствовался книжник. В центре внимания других европейских славистов оказалось назначение древнерусских текстов, которые оценивались исключительно с точки зрения их практического функционирования в средневековой культуре (К.-Д. Зееман, В.-Х. Шмидт, Г. Ленхофф). Имманентное направление зарубежной славистики сосредотачивалось на обособленном изучении рукописной традиции древнерусских памятников или рассматривало древнерусскую литературу под углом зрения церковной богослужебной традиции (Р. Марти и А. Наумов).

Кроме значительных обобщений, относящихся к Д. с. п., особого внимания заслуживают работы, посвященные художественным особенностям отдельных *жанров* и произведений. Большинство таких исследований принадлежит отечественным медиевистам. В самостоятельную область выделилось поэтологическое рассмотрение образной системы, композиционного и речевого своеобразия «Повести временных лет» и «Слова о полку Игореве» (Д.С. Лихачев, И.П. Еремин, А.Н. Робинсон, О.В. Творогов, В.В. Кусков, А.С. Демин, А.А. Шайкин, Б.М. Гаспаров), торжественного красноречия старшей поры (И.П. Еремин, Л.И. Сазонова, В.Н. Топоров), летописания (А.А. Пауткин), хождений (Н.И. Прокофьев, С.Н. Травников), публицистики и эпистолографии (А.С. Елеонская, Д.М. Буланин, Н.В. Понырко), агиографии (В.А. Грихин, Л.А. Дмитриев, Р.П. Дмитриева, Л.А. Ольшевская, Т.Р. Руди), воинской повести (Л.А. Дмитриев, А.Н. Робинсон, А.С. Орлов, Т.Ф. Волкова, И.А. Лобакова-Евсеева, Н.В. Трофимова), *беллетристики* (Я.С. Лурье, Н.С. Демкова, Е.К. Ромодановская), сатирических произведений и *пародии* (В.П. Адрианова-Перетц, Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырко, И.П. Смирнов), стихотворной культуры русского барокко, ораторской прозы XVII в. и ранней драматургии (А.М. Панченко, Л.И. Сазонова, Л.А. Софронова, А.С. Елеонская, М.П. Одесский).

Для новейшей российской медиевистики характерно обращение к топике древнерусской книжности в историко-культурном и историко-типологическом аспекте. В центре внимания исследователей оказались проблемы авторского самосознания, рече-поведенческие тактики как минимальные единицы жанрообразования, воспроизведение в литературе символических прообразов, зарождение идиостилей ранней поры, формулы и типичные объяснения в агиографии; новой областью исследований стали неявные *символы*, нумерология и функционирование *«чужого слова»* в системе авторского высказывания (Б.А. Успенский, В.М. Живов, Е.М. Верещагин, Т.Р. Руди, А.А. Пигин, М.Б. Плюханова, Е.Л. Конявская, В.М. Кириллин, А.М. Ранчин).

Изучение Д. с. п. в связи с закономерностями историко-литературного развития является сегодня одной из самых насущных задач медиевистической русистики. До сих пор преобладающим типом периодизации древнерусской литературы была периодизация историческая, осуществлявшая проекцию фактов гражданской истории на подвижный и разнообразный литературный материал. Стало очевидным, что новая история древнерусской словесности не может строиться на прежних основаниях и нуждается в поэтологическом подходе. Только он позволит рассматривать литературное развитие XI – XVII вв. как эволюцию сложной системы, обладающей собственной внутренней логикой.

Первым опытом в этом направлении стала классическая работа Д.С. Лихачева «Человек в литературе Древней Руси», в которой становление Д. с. п. представлено как процесс зарождения и постепенного вытеснения под влиянием новых историко-культурных и эстетических факторов отдельных «стилей эпох». Предложенная недавно А.С. Деминым типология литературного творчества Древней Руси – вполне перспективная модель имманентной периодизации. Она восходит к трудам Д.С. Лихачева, предложившего разделить историю русской словесности на три неравновеликих хронологических отрезка: собственно древнерусская литература (XI – начало XIII вв.); средневековая русская литература (XIII – XVI вв.); литература перехода от Средневековья к Новому времени (XVII – первая треть XVIII вв.). По терминологии А.С. Демина, первому периоду соответствует литературная *архаика*, второму – *традиционализм*, третьему – *новаторство*. Эти типы литературного творчества как бы наслаиваются друг на друга, какое-то время сосуществуют и, возможно, взаимодействуют.

Архаика отмечена лаконизмом *повествования*, которое в значительной мере проникнуто ассоциациями и *аллюзиями*, мало понятными современному читателю. Второй тип литературного творчества оставался действенным до начала XVIII в. Он связан с накоплением и систематизацией тех повествовательных возможностей, которые были подготовлены на раннем этапе. Для авторов-традиционалистов характерно стремление к широкому и повсеместному использованию уже известной топики и системы средств выражения, доставшихся в наследство от домонгольской эпохи. Именно XVII столетие служит «пропуском для перехода к литературе Нового времени» (А.С. Демин). В это время в русской культуре окончательно сложилась оппозиция «духовное – светское», произошла дифференциация *стиха* и *прозы*, а с развитием ранней русской драматургии полностью возобладало родо-видовое разграничение словесности. Важнейшим фактором развития литературы стало осознание *художественного вымысла* как особой эстетической и гносеологической установки, предопределившей творчество авторов и ожидания читательской аудитории. Словесность стала обслуживать разные «этажи» культуры, отвечая, с одной стороны, запросам интеллектуалов и богословски образованных книжников, и, с другой стороны, соответствуя требованиям массовой аудитории, с чем связано стремительное пополнение рукописного репертуара переводными *романами*, фацециями, образцами демократической сатиры, произведениями, находившимися на границе фольклора и литературы.

Лит-ра: *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947; *Верещагин Е.М.* Церковнославянская книжность на Руси. М., 2001; *Гаспаров Б.М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000; *Демин А.С.* О художественности древнерусской литературы: очерки древнерусского мировидения. М., 1998; *Демин А.С.* О древнерусском литературном творчестве: Опыты типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова. М., 2003;

Демкова Н.С. Средневековая русская литература. Поэтика, интерпретации, источники. СПб., 1997; *Еремин И.П.* Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987; *Живов В.М.* Особенности рецепции византийской культуры в Древней Руси // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002; Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970; *Ковтун Л.С.* Термины стихосложения в русском азбуковнике // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976; *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и др. работы. СПб., 1997; *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII – первая треть XVIII века. М., 2004; *Пауткин А.А.* Беседы с летописцем. Поэтика раннего русского летописания. М., 2002; *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: Литература и язык. М., 2003; *Плюханова М.Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995; *Ранчин А.М.* Вертоград Златословный. Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. М., 2007; *Робинсон А.Н.* Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья (XI–XIII вв.). Очерки литературно-исторической типологии. М., 1980; *Ромодановская Е.К.* Русская литература Нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994; *Ромодановская Е.К.* К вопросу о поэтике имени в древнерусской литературе // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 51. СПб., 1999; *Сазонова Л.И.* Литература средневековой Руси в контексте Slavia Orthodoxa: теоретические и методологические проблемы исследования жанров // Славянские литературы, культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов. Доклады российской делегации. М., 1998; *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006; *Успенский Б.А.* Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI – XVII вв.) // Успенский Б.А. Избр. труды. Т. II. М., 1996; *Шайкин А.А.* Поэтика и история. На материале памятников русской литературы XI-XVI веков. М., 2005.

А.В. Каравашкин

ЖАНР (от франц. genre – род, вид) – тип словесно-художественного *произведения* как целого, а именно: 1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений (*эпопея*, *роман*, *повесть*, *новелла* и т. п. в *эпике*; *комедия*, *трагедия* и др. в области *драмы*; *ода*, *элегия*, *баллада* и пр. – в *лирике*); 2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его *инварианта* (это значение термина присутствует в любом определении того или иного Ж., т. е. тогда, когда мы не только констатируем принадлежность к нему данного произведения, но и объясняем, в чем состоит его сущность).

Соотношение между двумя указанными значениями термина, а вместе с тем между теоретической моделью жанровой структуры и реальной историей литературы – главная проблема теории Ж. (иногда – «жанрология», «генология»). С одной стороны, поскольку эта категория *поэтики* одинаково относится к произведениям всех трех *родов* литературы, проблема инвариантной структуры Ж. не может быть сведена ни к различным сочетаниям в одном произведении признаков, в своей совокупности потенциально присущих одному из родов, ни к совмещению в нем признаков разных родов. Между тем, попытки строить определения Ж. по таким принципам достаточно распространены: балладу, *рассказ в стихах* и *романтическую поэму* определяют как «лироэпические» Ж.; часто выделяют лирическую и эпическую драмы, лирический и эпический романы и т. п.

Родовую и жанровую структуры литературного произведения необходимо различать. Лишь при этом условии возможно увидеть их действительную взаимосвязь. Так, в одной из работ по теории драмы (М.С. Кургинян) определенно характерное для этого литературного рода закономерное соотношение между логикой развития действия и обрамляющими сюжет *ситуациями* – начальной и конечной; отсюда и возможность разграничить три варианта этого соотношения: трагедию, в которой исходная ситуация в итоге разрушается (меняется на противоположную), комедию, где происходит возврат к первоначальному положению, и *драму* как Ж., в котором ход действия направлен к полному прояснению (для *героя* и *читателя*) неизменной исходной ситуации.

С другой стороны, в структуре каждого исторически существующего Ж. на каждом значительном этапе литературного процесса (особенно в Новое время) актуализируются именно те признаки, которые связаны с его местом и функцией в рамках определенного направления или литературной системы данной эпохи в целом, т. е. отличающие один его исторический вариант от других – предшествующих и последующих. В результате выявить константную, исторически устойчивую структуру представляется крайне затруднительным. Ю.Н.Тынянов даже считал невозможным «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся».

Противостоящая, как кажется, этому тезису идея «*памяти жанра*» означает, что сохранение смысловой основы структурного инварианта Ж. («отвердевшее содержание», по Г.Д. Гачеву), сочетается в истории литературы с постоянным варьированием этой структуры и, тем самым, обновлением смысла: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра» (М.М. Бахтин). Поэтому характеристика структуры Ж. л. в связи с его функцией в данной литературной (в первую очередь – жанровой) системе, т. е. в аспекте сихронии, должна быть предпосылкой освещения этой же структуры в *диахронической* перспективе. Именно таков, например, подход Бахтина к проблеме жанровой структуры романов Достоевского.

Важнейший поворотный момент истории литературы – смена *канонических Ж.*, структуры которых восходят к определенным «вечным» образцам, *неканоническими*, т. е. не строящимися как воспроизведение готовых, уже существующих типов художественного целого. Два эти вида структур сосуществуют в течение многих веков (главным неканоническим Ж. считается роман, историю которого принято начинать с эллинизма), но доминируют в литературе до XVIII в. именно канонические Ж. Поскольку декларации об отказе от «правил» поэтики характерны для эпохи романтизма, то именно с нее обычно начинают отсчет периода, в который Ж. – как устойчивая, постоянно воспроизводимая система признаков произведения – как будто перестает существовать. Литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся или выходящие на авансцену литературы после XVIII в., Ж. (таков тезис Ю.Н.Тынянова: «Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»), либо найти иные, адекватные им научные понятия и методы. Отсюда методологический парадокс, сформулированный Г. Мюллером: «Дилемма каждой истории литера-

турного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру» (Цит. по: Маркевич, с. 188).

В действительности этот логический круг разрывается, во-первых, благодаря существованию жанрового *канона*. Во-вторых, устойчивые признаки *неканонических* структур могут быть определены с помощью их соотнесения с ведущей особенностью романа – принципиальным для него несовпадением героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью. Так, на основе этой особенности – и под очевидным прямым влиянием романа – возникает и развивается «внутреннее действие» в неканоническом Ж. *драмы*.

Понятие Ж. в различных его трактовках призвано разрешить обозначенные основные методологические проблемы и противоречия. С этой точки зрения в истории его разработки можно выделить несколько парадигм, сложившихся вначале как формы литературного самосознания, а затем создающих (иногда – в течение ряда веков) целые направления в поэтике и кристаллизующихся в определенные научные концепции. Во-первых, Ж. предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности, – с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы. Отсюда акцентирование установки на аудиторию, определяющей объем произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру. От поэтик и риторик древности и средневековья такой подход перешел в научное изучение канонических жанров (А.Н. Веселовский, Ю.Н. Тынянов). Во-вторых, в Ж. видят картину или «образ» мира, запечатлевшие определенное миросозерцание – либо традиционально-общее, либо индивидуально-авторское. Такое понимание переходит от критики и эстетики эпохи преромантизма и романтизма к *мифопоэтике* XX в. (ср. теорию Ж. у О.М. Фрейденберг), а также в концепцию жанра как «содержательной формы» (Г.Д. Гачев), приводя в иных случаях к разграничению «жанрового содержания» и «жанровой формы» (Г.Н. Поспелов). В-третьих, на почве теории трагедии (от Аристотеля до Ф. Ницше), а именно – учения о *катарсисе* формируется представление об особом аспекте структуры художественного произведения – границе между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, и о специфическом пространстве-времени взаимодействия этих двух миров. Условия такого взаимодействия наглядно воплощены в организации пространства театра, в котором происходит событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей и преодоление разделяющей их границы во вневременном настоящем переживания катастрофы героя, т. е. в катарсисе. Гете распространил идею эстетической границы на поэтические произведения других литературных родов, предложив обозначить ее термином «завершенность» (см.: *Завершение художественное*). В России эта традиция через эстетику символизма (статьи Вяч. Иванова) перешла в «психологию искусства» Л.С. Выготского (идеи «эстетической катастрофы» и «уничтожения содержания формой») и в концепцию «зоны построения образа» героя у М.М. Бахтина. Последнее понятие обозначает не что иное, как «творческий хронотоп»: пространственно-временную сферу, в которой осуществляется событие эстетического завершения героя.

Созданная этим ученым теория Ж. как «трехмерного конструктивного целого» синтезирует все три традиции европейской поэтики. Выдвигая идею «двоякой ориентации» Ж. – в «тематической действительности» и в действительности читателя, Бахтин в одном случае акцентирует «сложную систему средств и способов понимающего овладения действительностью»; в другом – «непосредственную ориентацию слова как факта, точнее – как исторического свершения в окружающей действительности». Оба аспекта объединяются установкой на завершение: «Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое» (Медведев, с. 144–151). Любое из трех выделяемых ученым измерений жанровой структуры содержит и позволяет увидеть всю целостность произведения, но взятую в одном из своих важнейших ракурсов. Такой подход продемонстрирован в сравнении каноничнейшего жанра эпопеи и романа, «жанровый костяк» которого, наоборот, «далеко еще не затвердел». В романе при этом выделяются следующие три «основных особенности», «принципиально отличающие» его от «всех остальных жанров»: стилистическая трехмерность, *хронотоп* незавершенного настоящего и «зона контакта» автора и читателя с этой незавершенной современностью, в которой строится образ героя. В эпопее названным особенностям соответствуют слово предания, абсолютное эпическое прошлое и абсолютная эпическая дистанция. Если характеристика Ж., близких эпопее, строится как соотнесение конкретного произведения с воспроизводимым в истории литературы каноном, то для выявления жанрового *инварианта* различных романов, по Бахтину, необходимо попытаться «нащупать основные структурные особенности», определяющие «направление собственной изменчивости» неканонического Ж.

Канон – модель Ж., носителем которой может служить такой реально существующий его образец, который считается наилучшим наглядным воплощением *первообраза* (ср. характеристику *оды* в статье Тынянова, а также в книге Медведева-Бахтина о формальном методе). Напротив, механизм, сохраняющий одно и то же «направление собственной изменчивости» романа, т.е. его «*внутренняя мера*», может быть лишь логически реконструирован на основе сравнительного анализа романных форм. В обоих случаях – и в канонических, и неканонических разновидностях – Ж. не просто репродуцирует либо готовую и неизменную структуру, либо порождающий все новые собственные вариации принцип творческого выбора одной из альтернативных возможностей создания целого в каждом его аспекте. Одновременно он являет собой непосредственную форму литературного самосознания. Тезис Бахтина «жанр всегда помнит свое прошлое» имеет вполне буквальное значение: воспроизводящая структура – переосмысление и переоценка воспроизводимой. *Авторам*, создающим образцы канонических жанров, это позволяет не повторять друг друга буквально, а неканоническим жанрам – сохранять, при всей их изменчивости, собственное тождество.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986; *Бахтин М.* ПИД; *Бахтин М.* ВЛЭ; *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1969; *Женетт Ж.* Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979; *Маркевич Г.* Литературные роды и жанры // Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980; *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993; *Поспелов Г.Н.* Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М.,

1983; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX в. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; *Тамарченко Н.Д.* М.М. Бахтин и А.Н. Веселовский // ДКХ. 1998. № 4; ТЛ-ОПИО. Кн. 2. М., 1964; Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; *Турбин В.Н.* Пушкин, Гоголь, Лермонтов. Об изучении лит. жанров. М., 1978; *Чернец Л.В.* Литературные жанры. М., 1982; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; Formen der Literatur. Hrsg. von O. Knörrich. Stuttgart, 1991.

Н.Д. Тамарченко

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА – сложившееся в литературе определенной эпохи соотношение и взаимодействие актуальных для неё *жанров* друг с другом (в котором может преобладать либо иерархия, либо основанная на равноправии конкуренция – в зависимости от эстетических предпосылок и предпочтений), а также с фольклорными и внелитературными (жизненными «речевыми» – устными и/или письменными) жанрами.

Ж. с. – проявление литературного самосознания и критической рефлексии: результат отбора наиболее значимых типов художественных произведений, оценки их соотношения (какую долю эстетической функции всей литературы выполняет каждый из них) и на этой основе – характеристики специфической содержательности их структур. Рефлексии и оценке подвергаются также границы, отделяющие словесно-художественные жанры от типов целого таких высказываний, которые, с точки зрения эпохи, находятся за пределами искусства. Поэтому в качестве исторической формы единства литературы Ж. с. возникает в т. н. эпоху «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев) или «эйдетической поэтики» (С.Н. Бройтман). Уже, напр., к древнерусской литературе применимо положение, согласно которому «необходимо изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую с и с т е м у жанров каждой данной эпохи» (Лихачев, с. 55). Более очевидны и известны существование различных Ж. с. в Новое время – в связи с развитием литературных направлений, а также смена в этот период господствующих представлений о различиях и соотношениях литературно-художественных, фольклорных и внехудожественных жанров.

Широко известна Ж. с. классицизма с присущим ей культом *канонов*, выдвижением на первый план *драмы* (особенно *трагедии*), четкой иерархией высоких, средних и низких жанров и *стилей*, пренебрежением к фольклору, а также представлением о внелитературном статусе *романа*. Несколько ранее и отчасти параллельно с этим направлением, в литературе барокко не было столь строго упорядоченной Ж. с.: наряду с лирикой и драмой, в ней важное место занимает роман. Следующая эпоха разработанных Ж. с. – романтизм; для него характерно различие национальных вариантов таких образований: напр., в русской литературе ведущими были поэтические жанры – *элегия, баллада, поэма*; в Англии вместе с лирикой и *поэмой* – *роман* (исторический); во Франции – драма, роман и *повесть*; в Германии – роман и *новелла*. Европейскому реализму середины XIX в. в целом присуще доминирование романа, с которым так или иначе соотнесены и на который ориентируются другие жанры (*стихотворная* и *прозаическая повесть*, *рассказ в стихах* и прозе, прозаическая драма), что способствовало ослаблению границ между жанрами художественными и документальными или бытовыми. Период же так наз. *модернизма*, особенно на рубеже веков, характеризуется преобладанием лирики, которому созвучны безусловное господство малых и средних *эпических форм*, появление так наз. лирической драмы, а также растворение границ между литературными и жизненными жанрами в области «эго-литературы» (дневники, переписка, заметки и записи).

Изучение Ж. с. и закономерностей их возникновения и смены – одна из важнейших задач *исторической поэтики*.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Вольман С.Ф.* Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения // Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию акад. В.В. Виноградова. М., 1965; *Евдокимова Л.В.* Системные отношения между жанрами средневековой французской литературы XIII – XV вв. и жанровые номинации // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994; *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Конрад Н.И.* О некоторых вопросах истории мировой литературы // Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. М., 1972; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979.

Н.Д. Тамарченко

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ – см.: *Житие*

ЖИТИЕ – *жанр* христианской литературы, возникший в позднеантичную эпоху и на заре Средневековья. В отличие от обычной биографии, Ж. не только сообщает о наиболее значительных фактах жизни исторического лица, но и призвано увековечить деяния совершенного человека, раскрыть непреходящий смысл духовного подвига. Герой агиографии в полной мере исполнил свое предназначение, достиг «предела любомудрия», стяжал благодатные дары, обрел подобие Божье, утраченное первозданным Адамом. Ж. имеет определенную практическую функцию (чтение в день памяти святого), приурочено к церковной канонизации и наряду с акафистом и чудесами является одним из словесных актов прославления подвижника. *Повествование* о святом отмечено априорной достоверностью, установкой на соответствие исторической правде, документальностью. Однако это не исключало фактических расхождений между версиями одной агиобиографии. Средневековые книжники легко с этим примирялись. Напр., в Древней Руси в качестве равноценных бытовали редакции «Жития Сергия Радонежского», содержавшие незначительные сюжетные разночтения. Роль сочинителя, его творческая воля в агиографическом жанре намеренно принижаются. Люди на основании подлинных свидетельств должны лишь раскрыть замысел Бога, смиренно следуя высшему велению. Отсюда столь характерная для средневекового сознания вера в нерукотворность Ж., составитель которого оказывается инструментом Промысла, посредником, несущим особое послушание.

Самая распространенная в медиевистике классификация агиографических произведений связана с разнообразными типами святости (Ж. мучеников, просветителей, преподобных, святителей, столпников, святых жен, юродивых), но возможно разграничение основных структурных разновидностей жанра (Ж. краткие, *проложные*, и пространные, *минейные*). Кроме того, Ж. могли подразделяться на календарные, включенные в годовой круг чтения, и локальные, приуроченные к прославлению того или иного монастыря (патериковые). В агиографии преобладают две повествовательные разновидности: последовательный рассказ, отражающий основные события из жизни святого (bios, vita), и

ограниченное, избирательное описание эпизодов мученической кончины (мартирий). Классический византийский тип Ж., сформировавшийся в VI – X вв. в творчестве Кирилла Скифопольского, Симеона Метафраста и др. агиографов, предполагал полное жизнеописание от рождения до смерти: обязательные сведения о происхождении, благочестивых родителях и детстве святого; центральную часть, состоящую из относительно самостоятельных микросюжетов; заключение, посвященное смерти и прославлению подвижника. Нередко Ж. дополнялись статьями о посмертных чудесах как главных свидетельствах святости.

Распространенный в научной литературе термин «агиографический канон» обладает довольно расплывчатым содержанием. Вряд ли речь может идти о механическом воспроизведении жесткой схемы, подчинявшей себе все без исключения идейные, композиционные, языковые особенности любого Ж. Для житийной литературы характерно творческое варьирование широкого круга общепринятых ситуаций и речевых оборотов, так называемых агиографических *топосов*, которыми могли руководствоваться книжники. Повсеместно применялись в агиографии формулы авторского самоуничижения, похвала святому, рассказы о прижизненных и посмертных деяниях. Однако агиографы пользовались большой творческой свободой и умело приспосабливали свою литературную стратегию к тому конкретному материалу, которым располагали. Так, отдельные авторы основывались на рассказах очевидцев или личных воспоминаниях (Нестор, Епифаний Премудрый). Однако некоторые средневековые писатели не имели в своем распоряжении достоверных свидетельств и вынуждены были перерабатывать народные предания, возникшие в местах первоначального почитания подвижников (Ермолай-Еразм). В одних Ж. преобладает народно-разговорная языковая стихия, сочетающаяся с лаконизмом изобразительно-выразительных средств и склонностью к детализации в *описаниях*. В других – *риторика*, украшенная речь, многочисленные авторские комментарии богословского характера, разнообразные приемы амплификации.

Следует различать типичные агиографические ситуации и свойственные Ж. типичные объяснения. Например, мученические Ж. (мартирии) предполагали конфликт между мучителем и жертвой. От страдальца требовалось добровольное отречение от веры. Он не шел на уступки и сознательно выбирал смерть за Христа. Казнь мученика совершалась прилюдно, а святой получал знаки высшей помощи. Часто христиане, как о том сообщают агиографы, выходили невредимыми из огня, подвижникам не были страшны орудия истязаний. Расправа над мучеником превращалась в публичное осмеяние и поругание тирана, а само мученичество – в форму открытого неповиновения, протеста. Однако во многих древнерусских мартириях святые погибают не за веру. Они становятся жертвами узурпаторов, властолюбцев, несправедливых владык (например, Андрей Боголюбский убит заговорщиками, которым отчаянно сопротивлялся, а Михаил Тверской оклеветан приближенным хана Узбека Кавгадыем и казнен за неуплату дани). Тем не менее, смерть этих князей интерпретируется как мученическая. Пренебрегая типичными ситуациями, авторы на уровне прямых высказываний придерживаются общепринятых объяснений.

История агиографического жанра в Древней Руси может быть условно разделена на три периода. Становление жанра, рецепция и переосмысление житийных топосов относятся к домонгольской эпохе. В XI–XIII вв. сформировался основной корпус переводных Ж. и были созданы оригинальные произведения этого жанра («Сказание о Борисе и Глебе», «Житие Феодосия Печерского», «Повесть о житии Александра Невского»). Своего расцвета агиографическое творчество достигает в Московской Руси, в XIV – XVI вв. В это время в агиографии преобладают этикетность и формульность, а многие Ж. перерабатываются в духе пышного и витиеватого стиля «плетения словес», родоначальником которого был Епифаний Премудрый. Во время канонизации местночтимых святых как общерусских (1547–1549 гг.) создается грандиозный агиографический свод, «Великие Минеи-Четьи» митрополита Макария. В XVII в. наряду с традиционными для агиографии формообразующими моделями, типичными объяснениями и топосами в житийной литературе активно осваивается *художественный вымысел*, а само Ж. испытывает влияние бытовой повести («Повесть о Юлиании Лазаревской») или наполняется автобиографическим содержанием и служит целям самосакрализации («Житие» протопопа Аввакума).

Лит-ра: *Барсуков Н.П.* Источники русской агиографии. СПб., 1882; *Берман Б.И.* Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык Средневековья. М., 1982; *Живов В.М.* Святость: Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994; *Ключевский В.О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871; *Кочетков И.А.* Категория времени в житии и житийной иконе // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI–XVII вв. М., 1978; *Крушельницкая Е.В.* Автобиография и житие в древнерусской литературе. СПб., 1996; *Лопарев Х.М.* Греческие жития святых VIII–IX вв. Пг., 1914; *Попова Т.В.* Античная биография и византийская агиография // Античность и Византия. М., 1975; Русская агиография. Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2006; *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1, 2. М., 1995, 1998; *Федотов Г.П.* Святые Древней Руси. М., 1990.

А.В. Каравашкин

ЗАВЕРШЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ – по М.М. Бахтину, созданная автором-творцом смысловая граница между *героем* и его миром, с одной стороны, и действительностью *автора* и *читателя*, с другой. В основе З. х. – «тотальная реакция автора на целое героя», а вместе с тем, и адекватная реакция читателя на героя и автора. З. х. можно понять также в качестве формы «последнего целого» *произведения*, поскольку форма в такой трактовке – «эстетически обработанная граница», результат своеобразного «сотворчества» автора и героя.

Термин иногда считают исключительно авторским (принадлежащим М.М. Бахтину). В действительности и он, и связанный с ним комплекс идей имеют глубокие и достаточно отдаленные исторические корни: прежде всего, в теории *драмы* (особенно *трагедии*), а также в традиции религиозно-философской мысли. Истоки понятия «З. х.» в учении Аристотеля о *катарсисе*. Затем следует назвать статьи Шиллера о *трагедии* и трагическом и заметку Гете «Примечание к "Поэтике" Аристотеля». Поворотную роль сыграл трактат Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», в котором можно обнаружить не только мысль о рождении эстетически значимой формы в акте встречи сознаний сценического героя и зрителя, но и сам термин. Это эссе и генетически связанные с ним статьи Вяч. Иванова (особенно «Достоевский и роман-трагедия») актуализировали проблему для Бахтина. Другой источник ее разработки этим ученым – религиозно-философская эстетика Е.Н. Трубецкого,

формировавшаяся на основе идей Вл. Соловьева и в острой полемике с ними.

Собственно создателю «эстетики словесного творчества» принадлежит, во-первых, концепция смысловой завершенности как важнейшей структурной особенности любого жизненного высказывания, сформулированная наиболее четко в работе «Проблема речевых жанров». Отсюда и возможность ввести понятие в теорию литературных *жанров*, что было сделано уже в книге о формальном методе. Во-вторых, с его точки зрения, смысловая граница героя и его мира приобретает эстетический характер лишь постольку, поскольку жизненная активность героя освещается и оценивается автором-творцом помимо его, героя, цели (и его смысловой установки), с «внежизненной» позиции или позиции «вненаходимости» (см.: *Позиция авторская*).

Смысловая завершенность произведения противопоставляется его законченности или *незаконченности*, т. е. полноте или неполноте его *текста*: и та, и другая могут быть либо выражением авторской воли, либо результатом стечения обстоятельств. Помимо известных фактов, подтверждающих обоснованность такого разграничения (формальная незаконченность «Мертвых душ» или «Братьев Карамазовых», не препятствующая их восприятию читателем в качестве целостных художественных явлений; сознательная незаконченность, создающая особый художественный эффект), при этом имеется в виду принципиальное значение границы между мирами автора и героя для постижения самой сущности произведения как эстетического факта (см.: *Незавершенность художественная*).

Форма художественного целого создается, по Бахтину, встречей смысловых направленностей героя и автора. С одной стороны, герой стремится решить свою жизненную задачу, придать себе и своей судьбе некий единый смысл. С другой стороны, и автор-творец, создавая действительную для себя и читателя форму героя и его мира, «отвечает» ею на их возможный реально-жизненный смысл. Форме «нужна внеэстетическая весомость содержания», чтобы она осуществила свои функции. Однако эстетическое по своей природе связано с авторской «вненаходимостью» и реализацией «внежизненно активного» отношения к герою. Эстетическая оценка, воплощенная в способе З. х. (форме целого), исходит из действительности, в которой героя нет для него самого: он существует лишь для Другого (автора и читателя). Это означает, что герой не может знать и видеть себя как героя. Для себя он – реальный человек, а не создание чьего-то воображения и творческих усилий. И наоборот: реальный человек, желая изобразить себя в качестве героя (т. е. стать автором-творцом), должен отрешиться от собственных жизненных задач и увидеть свою активность в достижении цели – познавательную и этическую – извне и помимо этой цели: как активность Другого (своего героя), по отношению к которому он-прежний оказывается лишь прототипом.

В изложенном новом истолковании З. х. предстало одним из трех аспектов жанровой (и родовой) структуры литературного произведения, причем важнейшим из них. Кроме того, оно явилось центральной проблемой бахтинской теории романа, поскольку для этого жанра характерны изображение «незавершенной современности» и образ человека, не совпадающего с собою, со своей судьбой и жизненной ролью. Традиционная трактовка З. х. исходила из готовых жанров и классической образности, тогда как идея незавершенности романного героя и образа мира тесно связана у Бахтина с его трактовкой образности гротескной.

Лит-ра: Аристотель и античная литература. М., 1978; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ; *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Гете И.-В.* Примечание к «Поэтике» Аристотеля // Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1980; *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.)* ФМЛ. М., 1993; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990; *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001; *Шиллер Ф.* О трагическом искусстве // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957.

Н.Д. Тамарченко

ЗАВЯЗКА – см.: *Конфликт драматический*

ЗАГЛАВИЕ – название литературного *произведения*, важнейшая часть так наз. заголовочно-финального комплекса (ЗФК) *текста*. Авторы работ по издательскому делу обычно дополняют это определение указанием на авторский характер З., на принципиальность озаглавливания произведения самим *автором*; специалисты по *поэтике* на первый план ставят важность З. для концепции всего произведения (напр.: «определение содержания литературного произведения»); при этом З. нередко называют «именем» текста.

На раннем этапе истории словесности название чаще всего носило чисто служебный, условный характер (ср. «32 рассказа о монахах», «Метафизика» Аристотеля, «Комедия» Данте); затем к этой лапидарной характеристике, служащей исключительно отграничению того или иного текста или собрания текстов от остального массива подобных текстов, присоединяются функции оценочные («Зело пречюдная и удивления достойная гистория...», «Страха и ужаса исполненная и неизреченного удивления достойная гистория...», а также обозначение автора произведения. Постепенно заглавие разрастается, включая в себя самую разнообразную информацию о тексте: его содержании и эмоциональной окраске, *жанре*, времени и месте создания, событиях, ставших поводов для написания, об официальном *адресате* (с перечислением его титулов и достоинств); о сословии, профессии и других особенностях самого автора и т.п.; наиболее очевидно это сказалось в заглавиях прозаических повествований и сборников начала нового времени (напр., «"Aurora или Утренняя заря в восхождении", т.-е. Корень или Мать философии, астрологии и теологии на истинном основании или описание природы: как все было и как все стало вначале; как природа и стихии стали тварными, также об обоих качествах, злом и добром, откуда все имеет свое начало, и как пребывает и действует ныне, и как будет в конце сего времени; также о том, каковы царства бога и ада, и как люди в каждом из них действуют тварно: все на истинном основании и познании духа, в побуждении божьем, прилежно изложено Яковом Беме в лето Христово 1619 г. в городе Герлице, возраста же его на 37 году, во вторник, в Троицын день») и торжественных од VXIII в. («Ода в честь геройских дел, победоносной Ея имп. величества армии главного предводителя, высокоповелительного господина генерала фельдмаршала, действительного камергера и разных орденов кавалера, его сиятельства князя Александра Михайловича Голицына, оказанных многократным одержанием побед над турками и татарами, и на взятье Хотина 1769 года. Сочинена Васильем Рубаном»).

Далее З. начинает дробиться и сокращаться: информация об авторе отделяется от собственно З. и занимает свое место в ЗФК (до или после З.); информация о месте и вре-

мени сочинения перемещается в конец текста, образуя его финальный комплекс, или вообще устраняется; информация о входящих в состав текста главах или отдельных произведениях переносится в содержание и т. д.

Необходимо различать З. отдельного произведения и З. книги (сложного сверхтекстового единства), принадлежащей как перу одного автора, так и нескольким авторам. При этом важнейшим является авторство З. (дано ли оно самим автором или издателем, составителем, комментатором и т. п.). Известны случаи неавторского озаглавливания произведений, вошедшие затем в общий оборот – напр., посмертно («Божественная комедия», «Маленькие трагедии»), а также цензурные изменения З., произведенные самим автором или его издателями; в некоторых случаях такие З. закрепились за произведением («Русские женщины» вместо первоначального «Декабристки»), в некоторых – нет (как известно, роман Гоголя по требованию цензуры был переименован для первого издания в «Похождения Чичикова», а затем снова стал, как и задумал его автор, «Мертвыми душами»).

В лирическом роде (изначально – в *стихотворениях*, начиная с первой половины XX в., – и в *прозе*) возможно существование произведения без названия; в таком случае роль З. обычно принимает на себя первая строка текста или его ключевое слово; иногда та же замена происходит и с озаглавленными стихотворениями, которые закрепляются в памяти читателей не под авторским названием или посвящением, а под первой строкой. З. стихотворения по первой строке фиксируется в содержании книги. Ср. З. стихотворения Б. Пастернака и рассказа Б. Пильняка «Без названия», многочисленные «Untitled» художников XX в., цифровые наименования названий музыкальных произведений.

Именно З. произведения остается в памяти читателей как его заместитель; по З. часто судят о *жанре* произведения, его размерах, содержании, *системе персонажей* и т.д. Тезаурус З. той или иной эпохи, направления, отдельного автора способен дать достаточно полное представление об их вкусах и предпочтениях, о традиции, к которой тот или иной автор примыкает.

По форме З. чаще всего бывают именными; значительно реже встречаются глагольные или выраженные целыми предложениями. Среди именных особое место занимают З. произведений, совпадающие с именем (именами) главных героев («Евгений Онегин», «Доктор Живаго», «Братья Карамазовы») или его (их) косвенным обозначением («Герой нашего времени», «Нигилисты»).

З. (особенно в поэзии) чаще всего тесно связано с основным текстом не только семантически, но и структурно; так, многие заглавия стихотворений Тютчева и Пушкина анаграммируются затем непосредственно в строках их стихотворений.

Лит-ра: *Веселова Н., Орлицкий Ю.* Заметки о заглавии (в русской поэзии 1980—90 гг.) // Арион. 1998. № 1; *Кржижановский С.* Поэтика заглавия; Пьеса и ее заглавие // Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 4. СПб., 2007; Поэтика заглавия: Сб. научн. трудов. М.; Тверь, 2005; Поэтика заглавия: Материалы к библиографии / Н.А. Веселова, Ю.Б. Орлицкий, М.В. Скороходов // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Вып. III. Тверь, 1997; *Bock M.* Some effects of titles on building and recalling text structures // Discourse Processes. Vol. 3. N. 4; *Rothe A.* Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte. Frankfurt am Main, 1986; *Metzger A.* Der Titelschutz von Film-, Horfunk- und Buchreiten. Frankfurt am Main, 1992; *Nord Ch.* Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften. Tübingen, 1993; *Pilz A.* Linguistische Untersuchungen zur rezeptionssteuernden Function von Titeln literarischer Texte. Marburg, 1995; *Room A.* Literally entitled: a dictionary of the origins of the titles of over 1300 major literary works of the nineteenth and twentieth centuries. Jefferson, NC, 1996; *Bernard A.* Now all we need is a title: famous book titles and how they got that way. New York, 1995; *Dietz G.* Titel wissenschaftlicher Texte.Tübingen, 1995.

Ю.Б. Орлицкий

ЗАГОЛОВОЧНО-ФИНАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС – см.: *Заглавие, Эпиграф*

ЗЕВГМА – см.: *Фигуры риторические*

ЗНАК – основной термин *семиотики* (семиологии). В литературоведении – базовое понятие структурно-семиотических исследований (Московско-тартуская школа, Ю.М. Лотман). Говоря о необходимости объективно-научного изучения литературы, *структурализм*, в противовес импрессионистическому, психологическому, культурно-историческому подходам, настаивает на необходимости изучать содержание литературного произведения на основе и с учетом его знаковой природы. Литературный текст – сложно организованный З. (Ю.М. Лотман). При этом составляющие текст словесные структуры, изучаемые *поэтикой*, являются означающим, а реализованная в произведении модель мира – означаемым З.

В литературоведение понятие З. приходит из лингвистики и семиотики. Одна из двух основных лингво-семиотических традиций трактовки З. восходит к Ф. де Соссюру, который видел в нем психическую бинарную конструкцию, конвенционально (т. е., на условиях договоренности между членами языкового сообщества) связывающую сигнификат (означаемое) как понятие и сигнификант (означающее) как акустический образ. Отношение сигнификата и сигнификанта, понимаемое как система дифференциальных признаков, служащая различению З., есть *значение*. Концепция Огдена-Ричардса и, особенно, «треугольник» Г. Фреге дополняют описанную бинарную конструкцию указанием на предметную соотнесенность З. (денотат). В отношении языковых З. Л. Ельмслев усложняет данную схему введением понятий субстанция означающего (звуки), форма означающего (организация означающих), форма означаемого (организация означаемых) и субстанция означаемого (идея). В современной лингвистической семантике З. – сложная многоуровневая конструкция, включающая экспонент («тело» З.), сигнификат (понятие, концепт), денотат (референт) – виртуальный или актуальный.

С точки зрения структурализма З. – объективная, внеположенная интерпретатору структура. *Постструктуралистская* концепция З. восходит к идеям Ч.С. Пирса, который, описывая З. как соотношение Репрезентамена (экспонент), Объекта (денотат) и Основания Объекта (сигнификат), вводит понятие Интерпретанта, который «создается в уме» интерпретатора и может быть более (или менее) развит, чем Репрезентамен. З., таким образом, наделяется принципиальной многозначностью, а его зависящая от пресуппозиций интерпретаторов содержательность понимается постструктурализмом как инструмент культуры, динамической интерсубъектной деятельности сознаний, обменивающихся смыслами (концептами) с помощью З.

Ч.С. Пирс выделяет З.-индексы, указывающие на объект, З.-иконы, структурно подобные объекту, и З.-символы, соотношение которых с объектом устанавливается конвен-

ционально. К последним Пирс относит слова и тексты, написанные на естественном языке. В реальном семиозисе наблюдается взаимопереход, а также взаимодействие индексальных, иконических и символических составляющих в пределах З.

Семиозис как знаковая деятельность имеет три измерения: отношение З. к объектам (семантика), отношение их друг к другу (синтактика) и отношение З. к интерпретатору (прагматика).

Лит-ра: *Пирс Ч.С.* Логические основания теории знаков. СПб, 2000; Семиотика: Антология. М., 2002; *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977;

В.А. Миловидов

ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА – см.: *Структурализм в поэтике*

ЗНАЧЕНИЕ – основное понятие семантики, соотносимое с понятием *смысл*. В современной филологии и семиотике З. понимается как «внутренняя структура знаковой операции» (Л. Выготский), как отношение экспонента *знака* к его денотату (денотативное значение), референту (референциальное значение), сигнификату (сигнификативное значение), а также как система дифференциальных признаков, отличающих знаки и различные уровни знаков в плане парадигматики.

В иной терминологической традиции различают экстенсиональное З., определяющее отношение выражения к эмпирической реальности, и интенсиональное З., конституируемое отношением выражения (знака) к другим выражениям (знакам).

З. присуще не только лексическим единицам языка, но и грамматическим. Грамматические значения отражают не те или иные фрагменты мира, но «структуру таких фрагментов с позиции говорящего» (И. Кобозева). Вполне возможна расширительная трактовка феномена З.: последнее может быть приписано не только грамматическим или лексическим, но и иным уровням знаковой операции – стилистическим, композиционным, жанровым и т.д. Например, «семантический ореол» метра есть, в конечном итоге, кодифицированная в идиотезаурусе коммуниканта и реализуемая в творческом (креативном и рецептивном) процессе семантика (З.) определенной формы *стиха*; то же можно утверждать и в отношении жанрового, стилевого *канона* и проч.

З. и смысл как формы содержательности языкового знака синтагматически взаимосвязаны и опосредуют друг друга в семиозисе. В креативной фазе семиозиса значение предстает как оператор вербализации смыслов (концептов). В рецептивной фазе семиозиса значение есть оператор осмысливания соответствующего элемента знаковой цепи. З., составляя элемент идиотезауруса коммуниканта, таким образом, «задано» к началу знаковой операции; смысл же, как «конфигурация связей и отношений между разными элементами ситуации деятельности и коммуникации, ...восстанавливается человеком, читающим текст сообщения» (Г. Щедровицкий).

В *структуралистски* ориентированной лингвистике, изучающей «язык как объект», различаются денотативное и коннотативное значения. Первое – словарное, «нейтральное» значение слова, второе – субъективированное, экспрессивное привнесение в семантику слова, осуществленное *автором*. *Постструктуралистская* лингвистика, обращенная к изучению «языка как феномена» (речевых, «дискурсивных» практик), называет коннотативным значение, которое слово обретает в знаковой цепи, в высказывании. Поскольку же слово функционирует *только* в высказывании, «денотация на поверку оказывается лишь *последней* из возможных коннотаций» (Р. Барт), а дифференциация денотативного и коннотативного значений в постструктурализме, таким образом, вообще снимается.

Лит-ра: *Бондарко А.В.* Грамматическое значение и смысл. Л., 1978; *Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика. М., 2000; *Павиленис Р.И.* Проблема смысла. М., 1983.

В.А. Миловидов

ЗОНА ПОСТРОЕНИЯ ОБРАЗА (героя) – см.: *Жанр, Завершение художественное, Катарсис, Роман, Синкретизма поэтика*

ИГРА (в литературе). И. как деятельность, направленная на создание автономных ситуаций, которые обладают замкнутой внутренней структурой (определяемой правилами) и повышенной (по сравнению с внеигровой реальностью) степенью непредсказуемости, задающей «интерес И.», имеет много точек соприкосновения с литературой. Существует гипотеза о происхождении поэзии из таких архаических словесных И., как загадывание и отгадывание загадок, словесные состязания, к которым восходят поэтические «дебаты» и турниры Средневековья (Хейзинга, гл. 7). Присущая И. высокая степень внутренней непредсказуемости в значительной мере разделяется литературой: *читатель*, как и игрок, помещен в ситуацию неопределенности, провоцирующую на ожидание продолжения, того, «что будет дальше». В создании игровых ситуаций (напоминающих «иллюзорную» реальность литературы) используются как средства имитации, так и приемы комбинирования – перестановки и соединения по определенным правилам готовых элементов из определенного набора. Имитация и комбинаторика являются двумя основополагающими моментами И., которые в значительной степени противостоят друг другу: если игра-имитация предполагает создание некой целостной иллюзорной ситуации и тем самым представляет И. в ее конструктивном аспекте, то комбинаторная игра, в которой преходящие комбинации элементов постоянно распадаются на составные части и комбинируются заново, содержит в себе и сильно выраженный деконструктивный момент.

Имитативный и комбинаторный моменты И. по-разному представлены в истории литературы. Имитативная И., соответствующая укорененной в *поэтике* идее словесного творчества как «подражания», с давних пор осознавалась как родственное словесному искусству начало, что видно уже из использования слова «игра» в обозначении словесных, прежде всего драматических форм: «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля (ок. 1275); ludus (лат. «игра») как типичное определение литургических драм, эпизодически использовавшееся и позднее (драма «Игра Дианы» К. Цельтиса, 1501); jeu parti («разделенная игра») как обозначение поэтического жанра трубадуров – диспута (чаще всего о любви) между двумя воображаемыми персонажами.

В истории литературы до XX в. комбинаторная И. имеет несравнимо меньшее значение уже по той причине, что принцип свободной перестановки элементов противоречит идее *произведения* как завершенного целого. Принцип комбинирования находил применение в устном творчестве певцов-сказителей (начиная с Гомера), которые, согласно теории устных формул (oral-formulaic theory) М. Пэрри – А. Лорда, не исполняли готовый заученный текст, но непрерывно импровизировали, комбинируя готовые формулы – устойчивые сочетания слов, регулярно употребляемые в од-

ной и той же метрической позиции стиха. В письменной словесности принцип игрового комбинирования проявлялся локально, в игре слов и букв (амфиболия, паронимия; популярные в античной и средневековой поэзии приемы липограмматизма – избегания определенных букв и обратного ему панграмматизма – повторения буквы в определенных местах текста, и т. п.), и не затрагивал структуры произведения как целого.

Вплоть до середины XIX в. попытки «отменить» завершенность структуры произведения посредством свободной комбинации элементов (и тем самым превратить ее в И.) были единичны и имели характер курьезов: таковы французская «Игра любви» (XV в.) – книга из 232 стихотворений, порядок чтения которых определялся выбрасыванием костей (см.: Бобринский); русская «Пиитическая игрушка...» (М., 1829, автор Н. М.[аркевич?]), в которой стихотворения составлялись из готовых строк посредством случайного выбора (бросками костей); популярная в XVIII в. стихотворческая И., при которой *стихотворение* распадалось по вертикали на два самостоятельных текста («Сонет, заключающий в себе три мысли...» А.А. Ржевского, 1761). Первый опыт игрового разъятия структуры произведения на относительно автономные компоненты был предпринят С. Малларме в поэме «Бросок игральных костей никогда не упразднит случая» (1897), представляющей собой набор текстовых блоков без предопределенного автором порядка чтения. Комбинаторная игра должна была определить форму и т. н. «Книги» Малларме (начата в 1866, не окончена), состоящей из подвижных листков и читаемой командой игроков в течение нескольких лет на специальных сеансах; по словам Малларме, «том вопреки впечатлению неподвижности становится, благодаря этой игре, подвижным – из смерти он становится жизнью» (Scherer, p. 60). Отказ от строго заданной однонаправленной структуры произведения предполагает и отказ от сильной позиции *автора*-демиурга: подобно тому как «играющее сознание» отличает «специфическая нерешительность» (Гадамер, с. 150), автор, допуская в свой текст комбинаторную игру, также проявляет «нерешительность» (реальную или симулируемую), оставляя за читателем выбор в направлении дальнейшего движения; в итоге каждый «ход» текста мог стать перекрестком, предлагающим читателю новые альтернативы. Подобная «нерешительность», первые симптомы которой проявились уже в литературе классического реализма (Л.Н.Толстой оставил в повести 1889 г. «Дьявол» две взаимоисключающие концовки), в постмодернизме с его идеей «свободной игры структуры» (Ильин, с. 19) получила статус сознательной стратегии, ставящей читателя в ситуацию игрового выбора, подобного выбору в комбинаторной игре. Так, роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969) предлагает два варианта концовки; в романе Р. Федермана «На Ваше усмотрение» (1976) страницы не нумерованы и не сброшюрованы и допускают любой порядок прочтения; «Хазарский словарь» (1983) М. Павича имеет две версии – «мужскую» и «женскую», различающиеся одной фразой, которую предлагается найти читателю. Вторжение в произведение комбинаторно-игровых принципов трактуется современными теоретиками не только в негативном смысле, как разрушение структурности, но и в позитивном, как симптом создания структуры нового типа – т. н. «открытого произведения» (термин У. Эко), которое «вместо того чтобы основываться на однозначной необходимой последовательности событий», предпочитает «разворачиваться в поле возможностей, создавая амбивалентные ситуации, открытые для выбора» (Eco U. The open work. Cambridge, Mass. 1989. P. 44).

В терминологическом инструментарии *поэтики* понятие И. появляется, видимо, в эпоху *барокко*, в связи с обсуждением сформулированной Горацием альтернативы удовольствия и пользы («delectare-prodesse») как двух возможных целей поэзии. Обсуждая эту альтернативу, немецкий поэтолог XVII в. Август Бухнер определяет связанный с поэтическим произведением момент удовольствия как «игру», служащую оболочкой для полезной цели: читатели «приходят к истине и к полезному, почти играя» (fast spielend) (Buchner A. Der Poet, изд. 1665 // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Darmstadt, 1982. S. 31). В эпоху рококо мотив И. как наилучшей оболочки для «полезного» становится общим местом, которое находит выражение, в частности, у К.М. Виланда: «Радовать – первый долг муз; но наилучший урок они дают, играя» («Ergötzen ist der Musen erste Pflicht / Doch spielend geben sie den besten Unterricht» – из первой песни поэмы «Идрис и Ценида», 1767). Ф. Шиллер переводит понятие И. из контекста поэтологической дилеммы prodesse-delectare в философско-эстетический контекст, связывая его с категориями «свободы», «прекрасного» и «человечности». И. как гармоничное равновесие двух основных «активностей» (Trieb) человека – материальной и формальной – позволяет ему полностью раскрыть в себе идею «человечности» («лишь там человек весь целиком, где он играет»), достичь полной свободы (И. освобождает от «материального принуждения природного закона» и от «духовного принуждения нравственного закона») и создать красоту – «живущий образ» (lebende Gestalt), единство жизни и формы («Письма об эстетическом воспитании человека», 1793–94; письмо 15). Для Шиллера в И. доминирует комбинаторный момент взаимодействия «активностей», из которого возникает «игровая активность» (Spieltrieb) как высшее проявление человека. Однако в эстетике этой же эпохи утверждается и другой подход к И., ориентированный на ее имитативный аспект. Внимание философов и эстетиков привлекает связь понятий «видимости», «иллюзии» с понятием И., поддержанная и этимологической связью латинского ludus с illusio. Эту тему разрабатывал уже И. Кант: «Видимость, которая просто обманывает, не нравится, но та, которая играет, очень нравится и доставляет наслаждение» (в латинской речи о поэтической иллюзии: Schmidt B.A. Eine bisher unbekannte lateinische Rede über Sinnestäuschung und poetische Fiktion. Kant-Studien. 1911. H. 1. S. 8).

В немецкой эстетике 2-й пол. XIX – нач. XX вв. И. понимается как участие реципиента в эстетической иллюзии, в «добровольном обмане» искусства и литературы: «Эстетическая иллюзия есть обман, который я произвожу сам в добровольной игре внутреннего подражания» (Groos, S. 191–192); зритель (участник) эстетического процесса «поддается обману лишь играя» (Lange, S. 256). Современная герменевтика, усматривая вслед за Й. Хейзингой в И. универсальный принцип культуры, склонна само эстетическое считать частным моментом И.: игра – «саморепрезентация», которая благодаря «преобразованию в структуру» «достигает своего завершения и становится искусством» (Гадамер, с. 147, 156). В современной поэтике И. понимается как авторская стратегия, включающая широкий спектр *приемов*, соответствующих разным типам И. К таким приемам относятся скрытые *аллюзии*, разнообразные «шифры», неочевидные возможности прочтения (например, неявный акростих в последнем стихотворении Г. Р. Державина «Река времен в своем стремленьи...»); ложные, уводящие читателя

«в сторону» ходы *сюжета*; прием mise en abyme («помещение в бездну»), при котором аналогичные элементы разных уровней подобны направленным друг на друга зеркалам, бесконечно отражающим друг друга («пьеса в пьесе» и т. п.); введение метатекста (комментарий, предисловие), проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности. Данные приемы приближают произведение к тому или иному типу И., уподобляя его И.-загадке, И. -соревнованию (автор «состязается» с читателем, например, скрывая от него подлинное направление развития сюжета), комбинаторно-конструктивной И. (читатель должен «сконструировать» произведение в процессе чтения, приняв во внимание все скрытые тонкости его формальной организации), И. случая (читатель выбирает между вариантами чтения, полагаясь на случай) и т. п.

Лит-ра: *Бобринский А.А.* Jeu d'amour. Французская гадательная книга XV века. СПб., 1886; *Гадамер Х.Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988; Игровая поэтика. Сб. науч. тр. ростовской школы игровой поэтики / Под ред. А. М. Люксембурга, Г.Ф. Рахимкуловой. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2006; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Исупов К.Г.* В поисках сущности игры // ФН. 1997. № 6; *Кайуа Р.* Игры и люди. М., 2007; *Махов А.Е.* Антиномии игры // Традиционная культура. 2001. № 1; *Махов А.Е.* Черед бросать кости... // Апокриф. 1993. № 2; *Столович Л.Н.* Искусство и игра. М., 1987; *Хейзинга Й.* Homo ludens. М., 1992; *Burke R. E.* The games of poetics: Ludic criticism and postmodern fiction. N. Y., 1994; *Groos K.* Einleitung in die Aesthetik. Giessen, 1892; *Lange K.* Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. Berlin, 1907; *Scherer J.* Le «Livre» de Mallarmé. P., 1957; *Shipley J. T.* Playing with words. N.Y., 1960.

А.Е. Махов

ИДИЛЛИЧЕСКОЕ (идиллика) – один из *модусов художественности*; эстетическая модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), состоящая в архитектоническом (см. *Архитектоника)* совмещении внутренних границ «я» с внешнесобытийными границами его существования. В качестве эстетической категории, не сводимой к жанру *идиллии*, И., как и *элегическое*, утверждается и осознается (в частности, Шиллером) в эпоху сентиментализма, сделавшую актуальными для искусства внеролевые границы человеческой жизни: природу, любовь, смерть, «интимные связи между внутренними людьми» (Бахтин. Т. 5, с. 304). Архитектоническую основу И., которое «отвлекается от всякой связи с глубокими перипетиями» (Гегель. Т. I, с. 200), свойственными *героической* или *трагической* модальностям, составляет *хронотоп* «родного дома» и «родного дола», где снимается безысходность смерти, поскольку «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает ... грани между индивидуальными жизнями», обнаруживая текучие «силы мировой жизни», с которыми человек «должен слиться». «Ценностное уплотнение мира», присущее И., «преображает все моменты быта, ... делает их существенными событиями жизни» (Бахтин. ВЛЭ, с. 373–384).

И. цельность личного бытия как предмет эмоциональной рефлексии (см.: *Эстетика и поэтика*) представляет собой нераздельность я-для-себя и я-для-другого (несовместимых для иронии). Не ролевое следование долгу, но индивидуальная ответственность перед «своим другим» (и остальной жизнью в его лице) становится самоопределением личности в «Старосветских помещиках» Гоголя или в стихотворении Мандельштама «Может быть это точка безумия...». И. завершение вписывает *героя* (без избытка или недостатка) не в императивный миропорядок (см.: *Героическое*), а в некоторую природную или социальную данность жизнеуклада, в «зоны интимного контакта и доверия, душевной открытости, взаимной расположенности» (Хализев, с. 184), представляя его человеком, «прикосновенным всею личностью к жизни» (М.М. Пришвин). И. человека характеризует «неозабоченность собственным местом в мире ... как результат его сопричастности бытию как целому» (Хализев, с. 173). Так, жесты и мимика И. героев Толстого не «статуарны», как у персонажей героического эпоса; это – «непроизвольные симптомы неповторимо-единичных психологических ситуаций» (Хализев, с. 169), свидетельствующие о полноте и неизбыточности И. «я». Образцом «пассивной активности» И. поведения, которое «оправдано из самого наличного бытия» (Бахтин. ЭСТ, с. 120), составляющей эстетическую доминанту «Войны и мира», может служить импровизация простонародной пляски Наташей Ростовой, у которой внутренняя свобода совпадает с добровольным подчинением традиционности танцевальных движений, принадлежащих общенародному укладу национальной жизни: «В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью» (Бахтин. ЭСТ, с. 120).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968-73 (см. Предметный указатель); *Гумбольдт В.* Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985; *Есаулов И.А.* Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990; *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород Гоголя»). М., 1995 (гл. 2); *Песков А.* Идиллия // Литературная учеба. 1985. № 2; *Хаев Е.С.* Идиллические мотивы в «Евгении Онегине». Идиллические мотивы в произведениях Пушкина рубежа 1820–1830-х годов // Он же. Болдинское чтение. Н. Новгород, 2001; *Хализев В.Е.* Художественная пластика в «Войне и мире» Л.Н. Толстого // Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005; *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957. См. также список лит. к ст. *Модусы художественности.*

В.И. Тюпа

ИДИЛЛИЯ (от греч. eidyllion – небольшое поэтическое произведение, «картинка», «песенка») – 1. Один из *жанров* (наряду с эклогой) буколической (пастушеской) поэзии, изображающий безмятежную жизнь людей на фоне первозданной природы. 2. «Способ чувствования» (В. Гумбольдт), связанный с представлением о нравственной и эстетической ценности патриархальной жизни.

Цель И. «всегда и везде одна – изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешнею средою» (Ф. Шиллер). Как и вся буколическая поэзия, И. «должна представлять состояние самое счастливое, каким только могут люди наслаждаться, и каким наслаждались они, судя по преданиям, в золотом веке» (Н. Остолопов). Образцы стихотворной И. – произведения Феокрита (3 в. до н.э.). Их объединяет интерес к повседневной жизни человека, чьи радости сосредоточены в сфере естественного чувства, неотделимы от природы и быта. В античной литературе жанр разрабатывали Мосх, Бион (2 в.

до н.э.), Вергилий (1 в. до н.э.). Благодаря Лонгу И. проникла в *прозу* («Дафнис и Хлоя»), где проделала сложный эволюционный путь.

Назначение И. – противопоставить праздному существованию привилегированных сословий скромную жизнь простых людей: пастухов, рыбаков, горожан-обывателей и т. п. «Сердце, утомленное бременем роскоши и шумом жизни, жадно пленяется тем, что напоминает ему жизнь более тихую, более сладостную» (Н. Гнедич). Отсюда дидактизм и описательность И., которая в искусстве барокко и рококо превращается в жанровый реквизит для изящно-сентиментальной игры. В декорациях аркадского мира под вымышленными именами и масками пастухов (Дафнис, Филидор) и пастушек (Хлорида, Диана) разыгрываются «галантные приключения придворного мирка» (Р. Шор). Это приводит к пересмотру и обновлению жанра в период «Бури и натиска». От пастушеской поэзии требуется изображение «чувств и страстей людей незначительных в обществе, столь явственное, что мы на мгновение сами с ними становимся пастушками...». Задача И. – «возвыситься до иллюзии и до высочайшего удовольствия, но не до выражения совершенства и нравственного усовершенствования» (И. Гердер).

В русской поэзии XVIII – начала XIX в. И. не была ведущим жанром. Но в 1820-е гг. она становится предметом оживленных дискуссий. Толчком послужил сборник «Идиллии Владимира Панаева», где утверждался руссоистский идеал «естественного человека», ведущего уединенную, «природную» жизнь. Тут же возник вопрос об актуальности И. для современного сознания, которому трудно перенестись в золотой век, под лучезарное небо Аркадии. Русская И. развивается по пути, намеченному Н. Гнедичем: «Где, если не в России, более состояний людей, которых нравы, обычаи, жизнь так просты, так близки к природе? Это правда, русские пастухи не спорят в песнопении, как греческие; не дарят друг друга вазами и проч., но от этого разве они не люди? Разве у них нет *своих* сердец, *своих* страстей? <...> Наши многообрядные свадьбы, наши хороводы, разные игрища, праздники сельские, даже церковные – суть живые идиллии народные, ожидающие своих поэтов». Один из первых шагов к созданию русской народной И. сделал В. Жуковский («Овсяный кисель»). Кульминацией развития жанра стало творчество А. Дельвига, который, опираясь на опыт Н. Гнедича («Рыбаки»), одновременно порывал с ним. Идиллический мир предстает у Дельвига дисгармоничным («Конец золотого века»). Сельский быт гибнет под натиском городской культуры, символизирующей наступление «железного века».

Жанровые границы И. достаточно размыты. «Этим термином обозначается чаще всего небольшая законченная жанровая картина, описывающая элементарные человеческие отношения, не осложненные изображением политических и социальных конфликтов; подбор положительных действующих лиц соединяется с многочисленными описаниями природы и несколько идеализированного быта; медленное движение фабулы ведет к счастливой развязке, в изложении часто преобладают лирические и юмористические ноты; форма изложения безразлична, хотя довольно часто встречается диалог в эпическом обрамлении; часто вводятся в текст лирические формы и фольклорный материал» (Р. Шор). Попытка разграничить И. и эклогу на том основании, что И. статична и описательна, а эклога требует действия и диалога, представляется во многом умозрительной и непродуктивной.

Несмотря на архаичность жанра, который для XX в. кажется «каким-то анахронизмом» (Я. Зунделович), И. не исчезает из литературы. Если в поэзии обращение к ней обретает в основном характер стилизации («Эклога», «Идиллия. Из Андрея Шенье» Т. Кибирова) или пародии («Лесная идиллия» И. Бродского), что не исключает ее использование в качестве своеобразного жанрового ярлыка («Эклога 4-я (зимняя)», «Эклога 5-я (летняя)» И. Бродского), то в прозе И. возрождается в формах семейной хроники («Медея и ее дети» Л. Улицкой, «Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия» А. Чудакова). Но здесь имеет смысл говорить не об И. как жанре, а об идиллическом «способе чувствования» или *модусе художественности* (В.И. Тюпа).

Лит-ра: *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978; *Кукулевич А. М.* Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки» // Учен. зап. / Ленингр. гос. ун-та. Л., 1939. № 46; *Троцкий И., Шор Р., Тимофеев Л.* Идиллия // Литературная энциклопедия. [М.], 1930. Т. 4; *Чешихин Вс.* Идиллия // Энциклопедический словарь / изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1894. Т. 24; *Шабалин И. А.* Место идиллии в творческой эволюции В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Вып. 16. Томск, 1990; *Юрченко Т. Г.* Идиллия // ЛЭТП. М., 2001.

А.Г. Степанов

ИМЕННОЙ (НОМИНАТИВНЫЙ, БЕЗГЛАГОЛЬНЫЙ) СТИЛЬ – Тип грамматической формульности в лирическом *стихотворении*, состоящем из цепочек назывных, номинативных предложений. Семантическая характеристика номинативной модели построения стихотворного *текста* зависит от особенностей синтаксиса тех или иных национальных языков (например, пропуски глаголов в русском языке могут служить средством динамизации речи, а в тюркских той же цели соответствует усиление роли глаголов). В русской поэтической культуре первые образцы И. с. появляются во второй половине XIX в. (безглагольные стихотворения А.А. Фета «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...», «Это утро, радость эта...», «Чудная картина...» и др.). В лирике символистов и постсимволистов номинативная модель стихотворения получает дальнейшее развитие, усложнение и вариативность (см., напр., стихотворения, построенные на цепочках прилагательных – З.Н. Гиппиус. «Все кругом», Н.М. Минский. «Волна») или представляющие собой одно распространенное предложение (О.Э. Мандельштам. «Звук осторожный и глухой...»). По наблюдениям О.Н. Панченко, композиционная роль номинативных рядов в тексте имеет определенную тематическую характеристику: они служат «для обозначения временных, пространственных координат, того или иного предметного ряда – сложного ассоциативно-смыслового плана, косвенно выражая состояние лирического героя (из окружающего мира выделяются лишь те реалии, которые попадают в поле зрения лирического субъекта)» (Панченко, с. 88).

Научное осмысление И. с. в сопоставлении с *глагольным стилем* начинается в 1960-х г. с работ Р. Уэллса на материале англоязычных текстов и продолжается на материале русской поэзии в трудах Вяч. Вс. Иванова, М.Л. Гаспарова, предложившего методику анализа «безглагольных» стихотворений, М.Ю. Лотмана, О.Н. Панченко, И.И. Ковтуновой, Н.А. Кожевниковой.

Лит-ра: *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный: (Композиция пространства, чувства и слова) // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. М., 1995; *Иванов Вяч. Вс.* Категория определенности-неопределенности и шифтеры // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979;

Иванов Вяч. Вс. Проблема именного стиля в русской поэзии XX века // Slavica Hierosolymitana. 1981. № 5/6; *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986; *Кожевникова Н.А.* Конструкции перечисления // Поэтическая грамматика. М., 2006; *Лотман М.Ю.* Именной и глагольный стили // Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллин, 1982; *Панченко О.Н.* Номинативные и инфинитивные стихотворные ряды // Очерки истории русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993; *Wells R.* Nominal and Verbal Style // Style in Language. Cambridge, Mass., 1960.

Д.М. Магомедова

ИМИТАЦИЯ – см.: *Подражание*

ИНВАРИАНТ (в словесно-художественном творчестве) – *форма* или *структура*, выделяемая интуитивно читателем или реконструируемая исследователем на основе сравнения конкретных произведений, для которых она играет роль воспроизводимого творческого принципа, порождающей модели, используемой *автором* для создания нового *произведения* как вариации типического художественного целого. Поэтому понятие «И.» функционирует в первую очередь в области изучения жанровых структур, а также *сюжетных схем* – как жанровых, так и универсальных.

Один из первых блестящих опытов установления И. в русской *поэтике* – книга В.Я. Проппа «Морфология сказки». Характер И. имеют, с точки зрения автора, прежде всего повторяющиеся и варьирующиеся элементы *сюжета* волшебной сказки – «функции». Но в еще большей степени – порядок их следования друг за другом, всегда одинаковый и диктующий выбор одной из синонимичных функций на каждом этапе развития *сюжета*. И. являются также жанровые и, в особенности, – наджанровые сюжетные схемы, изучение которых началось еще в 1900-х – 1920-х гг. (Ф. Зелинский, В. Шкловский), продолжилось исследованиями О.М. Фрейденберг, Н.Я. Берковского, Л.Е. Пинского, Г.Н. Поспелова и в значительной мере получило свое завершение в работах Ю.М. Лотмана («Происхождение сюжета в типологическом освещении», «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия») и др. современных ученых.

По отношению к жанровым структурам периода «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев) существование И., т. е. *канонов*, известно еще с эпохи средневековья и получило законченное осмысление в поэтике классицизма: жанровый канон – одно из проявлений «эйдоса». В Новое время не менее очевидно наличие И.-ых структур в *беллетристике*, напр., в таком популярном жанре (точнее – группе жанров), как *детектив*. В поэтике XX в. научное изучение исторической типологии жанров, включая неканонические, привело к идее существования И. последних, который в недавнее время получил название *«внутренней меры»* жанра. Кроме того, выяснилось, что если роман в целом не создает свой канон, то в отдельных его разновидностях канонические структуры время от времени складываются. Исследованы, напр., И. таких разновидностей романа, как греческий авантюрный, готический, авантюрно-исторический, социально-криминальный. Определен также И. жанра повести.

Лит-ра: *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* К исторической типологии романа // Бахтин М.М. ЭСТ; *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 томах. Таллинн, 1992-1993; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века. Поэтика сюжета и жанра. М., 2007; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. Л., 1936.

Н.Д. Тамарченко

ИНВЕКТИВА – см.: *Комедия, Сатира*

ИНВЕРСИЯ – см.: *Фигуры риторические*

ИНОСКАЗАНИЕ – см.: *Аллегория, Образ художественный, Параллелизм психологический, Прозаическое иносказание, Символ, Троп, Эйдетическая поэтика, Эмблема*

ИНТЕНСИОНАЛ – см.: *Вымысел художественный, Структурализм в поэтике*

ИНТЕНЦИЯ – см.: *Разноречие прозаическое*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ – процедура истолкования *текста*, акт прояснения его *художественного смысла*.

В течение XX века из сугубо филологической темы (как это было в XVIII и XIX вв.) И. становится постепенно темой философской, не переставая оставаться филологической. Это связано с выдвижением в центр внимания философии и науки XX века понятия языка. Осознание основополагающего характера языка объединяет традиционно противоположные трактовки И. – структурно-семиотическую и экзистенциально-герменевтическую. Формирование названных подходов было прежде всего их взаимным размежеванием. Сам смысл (цель процедур толкования) может пониматься либо как информация, которую несёт текст, либо как событие, вовлекающее самого толкователя в качестве участника. Иными словами, речь идёт о строгом разграничении объектного («объясняющего») знания и знания диалогического («понимающего»). К этой продолжающейся тенденции размежевания, идущей ещё от неокантианства конца XIX в., к концу прошлого столетия добавилось стремление интегрировать эти виды знания. К.-О. Апель писал о том, что объективное объяснение фактов и интерсубъективное взаимопонимание «представляют собой, скорее, «дополнительные» (в смысле Н. Бора) функции познания. Они исключают друг друга и предполагают друг друга». Ту же установку афористически точно сформулировал Поль Рикёр: «больше объяснять, чтобы лучше понимать». При этом представляется точным именно за понятием И. закрепить процедуры экзистенциального, диалогического, «участного» (М.М. Бахтин) или «инонаучного» (С.С. Аверинцев) познания, а за понятием *анализ* – строго предметные (специально-научные) техники. Г.-Г. Гадамер напоминал о буквальном смысле выражения inter-pres, «которое подразумевает высказанное между кем-то и кем-то, а также необходимость переводчика-толмача (Dolmetscher), который находится между говорящими на разных языках и через свою «речь-между» соединяет разделённых». Как раз такая посредническая, диалогическая природа И. и нацеленность её на область «между» делает её дополнительной процедурой по отношению к монологичному анализу.

Современные представления об И. восходят к классическим определениям В. Дильтея, согласно которым предметы толкования, тексты, суть выражения жизни, или «объективации духа», а И. состоит в процессе распознавания внутреннего смысла по его внешним знакам. Г.-Г. Гадамер избегает терминов «субъект» и «объект» в соответствии с хайдеггеровской традицией онтологизации понимания. Некоторый субъективизм Дильтея и его концепция понимания

как вживания преодолеваются у него с помощью диалогического понятия *игры*. В этом герменевтика Гадамера сближается с коммуникативной моделью языка и И. позднего Л. Витгенштейна, который отвергал гипостазирование, овеществление смысла, открывающегося лишь при работе языка – в том, что философ называл языковыми играми. Понятие смысла ставится, таким образом, в зависимость от речевых (и жизненных) ситуаций. Это и есть экзистенциально-герменевтическая его трактовка. Применение термина «игра» к процедурам И. ни в коем случае не подразумевает произвольность этих процедур. Напротив, И., как и игра, базируется на непреложных правилах. Это представление о правилосообразности толкования сопровождает герменевтику на протяжении всей её долгой истории.

В И. художественных текстов особенно важной оказывается разница между значением – готовой, опознаваемой семантикой, отсылающей толкователя к конвенциям языка, к толковому словарю, и, с другой стороны, художественным смыслом, который несёт конкретный текст и уникальное речевое (и жизненное) событие. Понимание значения какого-то слова отделяет его от текста и делает общим для любых текстов на данном языке. Понимание же смысла слова, наоборот, заставляет связывать его с другими словами именно и только в данном тексте. В процессе И. должны учитываться, конечно, обе эти стороны семантики. С.С. Аверинцев писал о комментарии как прототипе всех форм филологии. Независимо от разнообразия видов комментариев, большинство их тяготеют в основном к объяснению значений, к глоссариям, толковникам. И. в них прерывается, едва начавшись, именно потому, что комментарии носят, как правило, центробежный характер, объясняя отдельные «места» текста порознь. Малейшая перекличка, зацепка, «касание» деталей рождает «замыкание» цепи толкования смысла. Это последнее всегда «цепь», ассоциация деталей, переход от части к целому и обратно. Комментарий же обычно носит не круговой, а линейный, «постраничный» характер. Поэтому он и необходим, и недостаточен.

Указание на круговое движение И., о чём писали в Германии еще в начале XIX в., заставляет вспомнить о символической, обобщающей природе интерпретируемого художественного *произведения*. П. Рикёр утверждал неразрывность понятий «символ» и «интерпретация». Гносеологическая сторона интерпретации соответствует онтологической: понимание идёт всегда по кругу именно потому, что сама символическая художественная реальность имеет структуру взаимной репрезентативности целого и части.

И. представляет собой, во-первых, выявление **содержательных** моментов произведения как семантически многомерной – символической – реальности, в центре которой всегда находится образ человека (*героя*). Во-вторых, она выявляет **формальные** моменты произведения, представляющие в своём единстве авторскую оценку изображаемого. Такая эстетическая оценка осуществляется как ценностная поляризация всего изображаемого. Поэтому толкование заключается в выявлении этих ценностных полюсов (см.: *Ценностная структура произведения*).

Единству содержательной и формальной сторон художественного произведения соответствует единство символической и ценностной сторон интерпретируемого смысла.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Символ // КЛЭ. Т. 6. М., 1971; *Апель К.-О.* Трансформация философии. М., 2001; *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988; *Гадамер Х.-Г.* Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция. СПб., 1999; *Дильтей В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. IV. М., 2001; *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 1995; *Усманова А.Р.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000; *Фуксон Л.Ю.* Чтение. Кемерово, 2007.

Л.Ю. Фуксон

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ (от inter – между и textum – связь, ткань, текст) – 1) свойство, приписываемое двум и более *текстам*, которые семантически связаны друг с другом через механизм цитации; 2) принцип текстопостроения, в основе которого лежит опосредованная цитацией связь одного текста с другим или другими текстами.

Восходящая к концепции *«чужого» слова* (М.М. Бахтин), постструктуралистская в своей основе, теория И. сформировалась в 60-70-е годы во французской семиотике (Ю. Кристева, Р. Барт), прежде всего, как средство анализа и *интерпретации* постмодернистской литературы, а также, в известном смысле, как ее «нормативная поэтика». Трансформация фигуры *автора* («смерть» автора), превращение его в «скриптора» как регистратора чужих дискурсов, чужих социолектов, заставила французских постструктуралистов увидеть признаки интертекста в любом тексте на том основании, что любое слово как элемент и материал *письма* уже есть «чужое» слово, так как несет в себе следы всех своих ранних употреблений. Любое слово – **палимпсест**, ибо «пишется» поверх уже существовавшего слова. Вся совокупность существующих текстов поэтому есть интертекст; художественное же произведение есть «узелок» на ткани интертекста (М. Бютор).

Впоследствии сфера применения теории И. и интертекста была расширена, и эта теория использовалась при анализе как художественных текстов разных эпох, так и нехудожественных, в частности, научных, текстов. Расширительная трактовка феномена И. позволяет считать интертекстом любой текст, содержащий *цитаты*, *аллюзии* к другим текстам и *реминисценции* из них. Любой такой текст – как «мозаика цитат» – есть интертекст. Согласно этой трактовке, цитата «подключает» семантику цитируемого текста к тексту цитирующему, за счет чего усложняется и обогащается содержание последнего. И. тем самым становится свойством и древней, классической, и новой (новейшей) литературы (в том числе и нехудожественной), а интертекстами, соответственно, можно считать и «Опыты» Монтеня, обильно цитирующего древние и современные ему книги, и современные ученые труды, авторы которых, следуя принципам научной этики, в своей работе учитывают все то, что уже было написано по их теме.

С другой стороны, таким образом понимаемая И. есть средство расширения «горизонтов эстетического опыта» (Т.С. Элиот) – позднейшие тексты, содержащие интертекстуальные отсылки к текстам предшествующих эпох, провоцируют реинтерпретацию последних и, таким образом, обогащают читательское представление о них.

В классической трактовке феномена И. (Ю. Кристева) интертекст есть не «мозаика цитат», а результат реализации особой стратегии текстопостроения, в рамках которой цитирующиеся дискурсы (социолекты), воплощенные в уже существующих текстах, «пересекают и нейтрализуют друг друга» в становящемся интертексте. Интертекст (в отличие от обычного цитатного текста, где цитата остается полным репрезентантом цитируемого текста) и есть результат подобной «взаимонейтрализации». Принципиальные отличия интертекста от цитатного текста – прагматического и синтактического плана; они обусловливают и принципиальные семантические трансформации. Во-первых, автор в интер-

тексте отказывается от своей авторитарной роли, роли демиурга, превращаясь в режиссера, регистратора чужих «голосов»; сам же творческий процесс состоит в организации взаимодействия последних – при отсутствии «голоса» авторского (в классическом цитатном тексте «голос» автора присутствует – он либо «ищет поддержку» у других, столь же суверенных, «голосов», либо спорит с ними, не посягая на их суверенитет, то есть право представлять те или иные самодостаточные художественные миры или научные концепции). Во-вторых, в синтактике становящегося интертекста видоизменяется семиотическая природа цитируемых текстов: утрачивая свою символическую (по Ч.С. Пирсу) природу, они превращаются в индексальные знаки, маркируя те или иные способы речевого поведения, те или иные социолекты и стоящие за ними типы ментальности. В семантическом плане: объектом (Ч.С. Пирс) интертекста как знакового образования является не мир, но полилог логосов – как правило, конфликтующих.

В рамках первого подхода интертекстуальный анализ сводится к поиску, регистрации и интерпретации источников цитирования, реминисценций, «аллюзионных полей» – в их взаимодействии с семантикой цитирующего текста. Так, учет семантики заглавия («Гамлет»), а также цитаты из Евангелия («...Если только можешь, Авве отче, / Чашу эту мимо пронеси...») в первом стихотворении цикла «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Пастернака позволяет не только увидеть в судьбе лирического героя цикла современную версию истории Принца Датского и, одновременно, историю Христа, но и, посредством взаимоналожения аллюзий, прочитать шекспировский сюжет как вариант евангельской истории, а в Христе увидеть первого Гамлета христианской эпохи.

Поскольку широкая трактовка феномена И. позволяет включить в его сферу практически все существующие тексты культуры, размывается как сам этот феномен, так и относящиеся к нему понятия. Термины же «И.», «интертекст» становятся броским и эффектным, но не привносящим ничего нового в аналитический инструментарий литературоведения обозначением того, что в литературоведении 50-х-60-х годов описывалось как «литературные связи», «традиция и новаторство» и т. д.

Узкая, восходящая к постструктуралистской теории, трактовка феномена И. ограничивает свою сферу применения литературой XX в., и, особенно, литературой постмодернизма, одним из главных поэтических принципов которой становится принцип *игры*, в частности, игры с чужими формами письма, речевого поведения. Внимание постструктурализма не столько к результату творческого процесса, тексту, сколько к *дискурсу* как письму, как процедуре генерирования текстов, обусловило то, что для данной научной парадигмы интертекст интересен не сам по себе, но как средство реконструкции и описания «генеративного процесса» (И.П. Смирнов), ведущего к созданию художественного *произведения*.

Синтактические механизмы порождения интертекста могут быть проиллюстрированы процедурой разрушения символической природы и «индексальной редукцией» пушкинского текста в шестом сонете «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски...

«Уничтожение» цитируемого текста происходит в первом стихе уже на пунктуационном уровне: вместо пушкинской запятой, завершающей первую синтагму классического стихотворения, у Бродского – точка. Начинаясь с прописной, а не строчной, «Любовь...» – еще вполне пушкинская, постепенно и окончательно порывает с семантикой цитируемого текста, несмотря на семантическую близость «возможно» Бродского и «быть может» Пушкина: «возможно» относится к «боли», но не к угасанию любви, как в пушкинском тексте (бесповоротность разрыва форсирована и круглыми скобками).

«Уничтоженный» пушкинский текст, переставший быть символом, целостной моделью мира, «отсылает» читателя не столько к знаменитому стихотворению или всему корпусу текстов Пушкина, к «пушкинскому тексту» («пушкинский текст» уничтожен буквально и пунктуационно), сколько к определенному типу речевого поведения, присущему вску высокой классики, к опрсделенному типу ментальности, поведенческим и прочим кодам, предписывающим – поскольку стихотворение Бродского посвящено любви – определенные формы отношения мужчины к женщине и его выражения в поэтическом тексте (высокая патетика в прочтении любовной темы, трактовка любви как трепетного обожания, где чувственность подавляется учтивостью и «интеллигентностью» субъекта поэтического высказывания и, одновременно, «утончается»).

Данный тип речевого поведения подвергается агрессии со стороны современного «разговорного» языка, языка улицы, подворотни, наконец: «...сверлит мои мозги. / Все разлетелось к черту на куски... / в который вдарить?.../... все не по-людски..». В свою очередь, данная языковая стихия со стоящей за ней ментальностью и поведенческими стереотипами также подвергается редуцирующему воздействию «пушкинского» дискурса. Сходная операция проделана поэтом в стихе 8, где пушкинскому «...Я вас любил безмолвно, безнадежно...» противополагается «кентаврическая» конструкция, сплавленная из текста-цитанта и текста-цитатора, и – более радикально – в стихе 9, где «пушкинское» «...как дай вам Бог...» разбивается об «уличное» «...другими – но не даст!».

Смысловые, эстетические последствия взаиморедуцирующего взаимодействия дискурсов состоят в релятивизации культурных кодов, которые стоят за ними, уничтожении представлений о некоей стабильной кодовой иерархии, свойственной классической культуре. С другой стороны, переосмысливаются (деавтоматизируются) этические и эстетические ценности, выработанные «высокой» культурой – они перестают быть «литературой», распространяются на субкультурные сферы, адаптируются к их уровню: любовь, пусть она и говорит на «другом» языке, остается любовью – даже в современной подворотне.

Входящий в интертекст прецедентный текст утрачивает свою символическую природу и становится индексом в результате эксплицированной фрагментаризации. Еще более отчетливо, чем в случае с пушкинским «Я вас любил», это видно во втором стихотворении цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»:

В конце большой войны не на живот,
Когда что было, жарили без сала...

Исходным претекстом, символически воплощающим определенный тип миропонимания («народно-патриотический»), является уложенный в архаически-лапидарную форму фразеологизм «Не на живот, а на смерть» (функционально-стилевой аналог знаменитому лаконийскому «Со щитом или на щите»). В первом стихе данный претекст представлен только своей первой частью («не

на живот...»). Во втором стихе сходной операции подвергается более замысловатая исходная конструкция, восходящая к «кухонно-бытовому» дискурсу: «Что жарили-то? – А что было, то и жарили...»

В рамках интертекста сам принцип сопряжения деформированных и подвергнутых индексальной редукции претекстов оказывается более важным, чем семантика последних, а комбинаторная семантика становящегося интертекста подчиняет себе и частично отменяет имманентную семантику прецедентных текстов.

Поэтому в англоязычном варианте второго сонета (перевод Питера Франса при участии автора) на смену русскому «народно-патриотическому» претексту легко и без лишних «шумов» приходит претекст «официально-патриотический» (знаменитая речь Рузвельта в начале второй мировой войны), который также успешно подвергается индексальной редукции, так как художественные эффекты интертекста состоят не в выражении «идей, мыслей и чаяний автора», а в режиссировании, сталкивании и сопряжении индексально редуцированных «чужих» миров, чья имманентная семантика – явление менее важное, чем логика их сопряжения:

The war to end all wars produced ground zero.
The frying pan missed fat that missed pork chops...

Лит-ра: *Арнольд И. В.* Проблемы интертекстуальности // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 2. 1992. Вып. 4; *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Безерра П.* К соотношению «интертекстуальности» и «диалогизма» // Филологический журнал. 2007. №1 (4); *Гаспаров Б.М.* В поисках «другого»: Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов // НЛО. 1995. № 14; *Ильин И. Т.* Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: Сб. науч.-аналит. обзоров. М., 1989; *Кристева Ю.* Бахтин: слово, диалог, роман // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1995. № 1; *Смирнов И.П.* Порождение интертекста. СПб., 1995; *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2. М., 2006; Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Сост. Г. К. Косиков. М., 2000; *Чернявская В. Е.* Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. СПб., 1999; *Чернявская В. Е.* Интертекстуальность и интердискурсивность // Текст – Дискурс – Стиль. СПб., 2003; *Riffaterre M.* Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive // Worton M., Still J. (Hg) Intertextuality. Theory and Practice. Manchester; N.Y., 1990.

В.А. Миловидов

ИНТОНАЦИЯ (от лат. intonare – громко говорить) – экспрессивная, эмоционально-волевая сторона речи, которая «устанавливает тесную связь слова с внесловесным контекстом» и «ориентируется в двух направлениях: по отношению к слушателю как союзнику, по отношению к предмету как живому участнику» (Волошинов, с. 70, 73).

Следует различать описываемую лингвистикой грамматическую И. (вопросительную, восклицательную, перечислительную и т.п.) и представляющую интерес для *поэтики* экспрессивную И. Последняя не принадлежит языку, она возникает во внутренней (недискурсивной) речи говорящего как проявление его «аффективно-волевой тенденции» (Выготский, с. 357). Экспрессивная И. является эктопией (вынесенностью вовне) интенций текстопорождающего мышления, которое «есть эмоционально-волевое мышление, интонирующее мышление», обладающее «эмоционально-волевой заинтересованностью» (Бахтин. К философии поступка, с. 107, 126). Проблема экспрессивной И. является общеэстетической (*Эстетика и поэтика*). Коммуникативная функция художественной экспрессии состоит в сообщении *адресату* той интенции творческого акта, которая неразрывно связывает эстетический субъект с *эстетическим объектом*, составляя основу *модуса художественности* данного произведения.

И. представляет собой один из трех конструктивных моментов *субъектной организации текста*, предполагающей «выразительное звучание слова – интонацию, затем выбор слова и, наконец, размещение слова в целом высказывании» (Волошинов. Конструкция высказывания, с. 77). В свою очередь интонационно-образующими факторами речи являются: а) пауза как способ членения речи на синтагматические единства (словосочетания, стиховые строки, простые предложения, сложные периоды, абзацы или строфы, а порой и отдельные слова); б) синтагматическое ударение (в осмысленно звучащей речи одно из слов в рамках синтагмы неизбежно произносится с большей интенсивностью); в) создаваемый повышением или понижением тона мелодический контур фразы: восходящий, нисходящий, восходяще-нисходящий (реже – наоборот), монотонный (однотонный или волнообразный). Мелодический контур фразы формируется смыслосообразным соотношением эйфорического и дисфорического полюсов интонационности, возводимых Бахтиным к хвале и хуле как «древнейшей и неумирающей подоснове» общечеловеческого «интонационного и жестикуляционного фонда» (Бахтин, с. 84). Если пауза по большей части фиксируется на письме знаками препинания, стиховой графикой, абзацами, то второй и третий из названных факторов плохо поддаются фиксации. В этом отношении решающей интонационно-образующей инстанцией выступает ближайший *контекст*, поскольку определенность И. «предложение приобретает только в целом высказывании» (Бахтин. Т. 5, с. 194).

И. неотделима от *ритма* как его внутренняя, интенционально-смысловая сторона. Всякий художественный *текст* представляет собой сложное ритмико-интонационное единство той или иной эстетической модальности и того или иного мелодического типа (тона). В поэзии принято различать напевный, говорной, декламационный типы И. Своеобразие поэтической И. питается несовпадением ритмического (членение на строки) и синтаксического (членение на предложения и синтагмы) рядов текста. При этом «говорной» стих характеризуется высоким напряжением между этими рядами: обилием ритмических переносов внутри синтагм, с одной стороны, и внутристиховых пауз синтаксического характера с другой («Итак, домой пришед, Евгений / Стряхнул шинель, разделся, лег» – А.С. Пушкин. «Медный всадник»). Два других типа поэтической И. характеризует тенденция к сближению синтаксического и ритмического рядов. Однако если при «ораторской» (декламационной) И. синтаксическое членение конструктивно преобладает над ритмическим, эмфатические акценты являются смысловыми, риторически-фразовыми («Ужáсен он в окрестной мгле! / Какая дýма на челе!» – там же), то в «напевном» стихе синтаксис выступает подчиненным началом и служит актуализации ритма, акцентирующего конечные слова стихотворных строк, интонационно более обособленных при напевной И. В прозе также возможна «типология экспрессивных интонаций, соответствующих определенным композиционно-стилистическим типам высказываний» (Бахтин, с. 262). Так, в основании эмоционально-волевой тональности повествовательно-прозаического художественного текста можно обнаружить «ритмико-интонационный эскиз» (Бахтин) од-

ного из наиболее продуктивных протохудожественных жанровых образований: героического сказания, притчевого назидания, *анекдота* или персонального жизнеописания.

«Наиболее существенные и устойчивые интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы» (Бахтин. Т. 6, с. 428). «Интонационные фонды» той или иной культурной эпохи оказывают немалое влияние на практику литературного *письма*, чем обусловлен исторический аспект в изучении И. как явления поэтики.

Лит-ра: *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971; *Бахтин М.М.* Вопросы стилистики на уроках русского языка в средней школе (1945). Проблема речевых жанров (1953) // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Бахтин М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. 1984-85. М., 1986; *Бореев Ю.Б., Радионова Т.Я.* Интонация как средство художественного общения // Контекст-82. М., 1983; *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии (1926) // В.Н. Волошинов, П.Н. Медведев, И.И. Канаев (М.М. Бахтин). Статьи. М., 1996; *Волошинов В.Н.* Конструкция высказывания // Лит. учеба, 1930. №3; *Выготский Л.С.* Мышление и речь (1934) // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982; *Жирмунский В.М.* Мелодика стиха (1922) // ТЛПС; *Левинская Г.С.* К теории интонации М.М. Бахтина // Филол. науки, 1994, №1; *Лотман Ю.М.* Проблема интонации: «Роман требует болтовни» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995; *Польшикова Л.Д.* Интонация // Дискурс. Вып. 11. М., 2003; *Польшикова Л.Д.* «Интонационный фонд» и «интонационный словарь» (М.М. Бахтин и Б.В. Асафьев) // Филол. журнал. 2006. № 2(3); *Черемисина-Еникополова Н.В.* Законы и правила русской интонации. М., 1999; *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха (1922) // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

В.И. Тюпа

ИНТРИГА (от лат. intricare – запутывать) – особый аспект *сюжета* или особое его построение, демонстрирующее «искусство заговора». И. моложе классического *сюжета* древнегреческой *комедии*; она возникает в паллиате, т. е. в римской комедии плаща (pallion – плащ). Беря за образец греческую комедию, Плавт и Теренций придали ей ярко выраженный, жанрово индивидуальный характер именно благодаря И. Для Плавта характерна особая экспозиционная игра, когда пиршественные и любовные сцены происходят «прямо на улице, т. е. перед глазами зрителей, непосредственно на сцене <...> Это чистое зрелище, ludus, действие не сюжетное, сценическое, а иллюзионное, балаганное, целиком зрительное. Но иллюзионы <...> довольствуются одним «показом» <...> зрительного обмана, «вида»; паллиата перекрывает такое «игрище», обобщая и каузализируя его, и вот получается обман не зрительный – а сюжетный, конструирующий интригу» (Фрейденберг. Миф и театр). Итак, И. – это обман, *игра* как конструирование общей ситуации, способствующей достижению личных целей героя – создателя И. Сюжетные *перипетии* строятся на необыкновенных схождениях, случайных встречах и узнаваниях. Именно в паллиате отчетливо складывается структура классической комедии европейского типа: удвоение сюжетных линий с дублированием ситуации на уровнях господ и слуг; подчас сюжетные линии умножаются, перекрещиваются, обнаруживая особый, не только комедийный, смысл: «нередко с помощью вторичной интриги противопоставляется коллективное – частному, возвышенная манера игры – комической или гротескной (Шекспир, Мольер), пародирующий план – пародируемому...» (П. Пави).

Активная роль в паллиате принадлежит «хитрому рабу», который выступает и как организатор различных сюжетных по- и переворотов, и как «разрешитель уз». В паллиате складываются устойчивые маски: помимо уже упомянутого раба как главного действующего лица, в сюжете активны скупой отец, гетера-разлучница, злодейка-свекровь и молодые влюбленные, поставленные перед необходимостью преодолевать препятствия, создаваемые перечисленными масками. Сюжет, как правило, строится на поэтике случайного, но при этом не менее важна инициатива собственно действующего *героя*, отличающегося хорошо организованным умом, умением создавать различные комбинации и просчитывать возможные ходы антагониста, благодаря чему действия его обнаруживают в подоплеке случайного искусство интригана. Соответственно строится и сюжет: иногда большая история зависит от ловкой интриги частного лица. Об этом, напр., – «Стакан воды» Скриба, где и раскрывается суть И. («... от этого стакана воды зависит судьба государства»), или его же комедия «Бертран и Ратон», имеющая подзаголовок «Искусство заговора» (читай: «искусство И.»), которое тем выше, чем незаметнее действует интриган. Тем самым комедия И. оказывается весьма любопытной параллелью к древнегреческой *трагедии* рока – с заменой судьбы на *случай*, высокого страдания трагедийного героя – на ловкость «хитромудрого» раба. Получалось, что судьбу иногда можно спрогнозировать и реализовать в соответствии с собственной волей и желанием. В таком контексте комедия, действительно, выступала как пародийное отражение трагедии.

Природа И. может быть прояснена в ее сравнении с *действием*: если последнее, по П. Пави, располагается на глубинном уровне, мотивируя и формируя волю героя, то интрига раскрывается только на поверхностном уровне, реализуясь как исполнение только что задуманного – подчас на глазах у зрителя – героем-интриганом: «Разница между действием и интригой соответствует разнице между фабулой <...> в функции излагаемой истории, логической, темпоральной и причинной актантной системы, и фабулой <...> в функции структуры рассказа и рассказывающего дискурса, конкретной последовательности дискурсов и перипетий». И., таким образом, – часть действия как целого, но при этом она не всегда явлена в драматургическом тексте, хотя в редуцированном виде ее можно найти практически в любом *жанре*, включая трагедию (Яго в трагедии Шекспира «Отелло»). Особым смыслом наполнял И. В. Мейерхольд, видя в ней воплощение исконного театрально-игрового начала.

Лит-ра: *Пави П.* Словарь театра. М., 2003; Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Вып. 1. СПб., 2005; *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературной интриги // ТЗС. Выпуск 308. Тарту, 1973; *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М., 1988.

Н.И. Ищук-Фадеева

ИНТРОСПЕКЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ – *прием* или способ изображения динамики внутренней жизни *героя* (возникновения и смены его настроений, переживаний, деятельности сознания, а также тех или иных проявлений бессознательного) либо извне, с *точки зрения* безличного *повествователя*, либо изнутри – как процесс его (героя) самосознания. В обоих случаях субъект речи и изображения (см.: *Субъектная структура текста*) наделяется способностью ви́дения скрытых как от стороннего наблюдателя, так и от сознания самого *персонажа* побуждений, склонностей и интересов; непроизнесенных – зачастую неосознанных,

иногда утаиваемых от самого себя мыслей, оценок и т. п.

И. п. характерна для эпической прозы Нового времени и выражается – в зависимости от доминирующей *точки зрения* – в разнообразных формах: либо самораскрытия (*исповедь, дневник,* переписка), либо т. наз. «психологического анализа» (*внутренний монолог,* сопровождаемый корректирующими пояснениями повествователя, которые отделяют достоверные факты психологии персонажа от его иллюзорных представлений, а также могут быть переводом внутренней речи на обычный язык). Формы, переходные или промежуточные между этими полюсами, – *поток сознания*, *несобственно-прямая речь* (в обоих случаях внутренняя точка зрения не отграничена четко от внешней) и двуплановый *диалог*, в котором взаимодействуют демонстрируемое и скрытое, *реплики* произнесенные и подразумеваемые.

Когда И. п. осуществляет повествователь, перед *читателем* непосредственно – процесс и формы его деятельности, результат которой – реконструированные и в известной мере упорядоченные связи между выделенными анализом фактами внутренней жизни наблюдаемого героя-субъекта. Последний при этом полностью включен в кругозор наблюдателя – внешнего, но преодолевающего все защитные барьеры чужого сознания и проникающего до его последних глубин. Такова, в особенности, «диалектика души» в произведениях Л. Толстого. Напротив, когда такого рода аналитическую деятельность осуществляет персонаж по отношению к самому себе, читатель судит о ней по непосредственно доступным его созерцанию слитным, неупорядоченным и, возможно, недостоверным явлениям душевной и духовной жизни, которые обнаружены самосознанием литературной личности. Даже если герой стремится нечто в себе объяснить или детерминировать, сам он ориентируется не на «объективного» читателя-наблюдателя, а на равноправного Другого, и поэтому включает в свой кругозор не ход самоанализа, а его итоги – самовыражение, позволяющее восстановить собственную идентичность и поэтому стремящееся стать единым и целостным. Отсюда предложенное некоторыми исследователями (П. Громов) различение «аналитического» и «синтетического» способов изображения психологии героя или противопоставление Бахтиным диалогического самораскрытия личности подходу к ней извне, как к объекту, которое помогает понять утверждение Достоевского «я – не психолог» и замечания его героев о «психологах и шпионах», а также о том, что психология – «палка о двух концах».

И. п. – явление исторически позднее. В русской литературе еще Тургенев в своих отзывах о романах Толстого и Достоевского (напр., о второй части «Преступления и наказания», которая, по его мнению, «опять отдает прелым самоковыряньем») считал попытки прямого освещения чужих психологических процессов в принципе совершенно несостоятельными – искусственными, не оправданными жизненным опытом читателя. Достигнув именно в творчестве двух величайших русских романистов своего предела, искусство И. п. отчетливо разделяется на противоположные (и взаимодополнительные) варианты: в романах Л. Толстого господствует раскрытие другого субъекта извне (одним «авторским» сознанием – универсальным и постоянно протеически трансформирующимся в сознание персонажа); в романах же Достоевского – диалогическое самораскрытие героев (когда высказывание персонажа в любой форме стремится к подлинной адекватности и глубине и одновременно ориентировано на полностью равноправное сознание Другого). В первом случае итог – такое приобщение внутренней жизни личности к общей сверхличной душевно-духовной субстанции, которое означает растворение в ней, обнаружение иллюзорности индивидуальных различий (ср. повесть Л. Толстого «Карма»). Во втором случае даже и максимально близкий диалогический контакт не уничтожает границы между сознаниями: индивидуальные внутренние миры оказываются нераздельными, но и неслиянными. Существуют, разумеется, и многообразные промежуточные варианты.

В литературе рубежа XIX–XX вв. и XX в. интерес к И. п. в обоих её важнейших полярных вариантах в целом заметно снижается. С одной стороны, в *эпике* самораскрытие, подобно романтическим его формам, закрепляется за исключительным персонажем или типом сознания и в особой разновидности жанра романа (см.: *Лирический роман*), а всезнающий повествователь повсеместно заменяется неосведомленным рассказчиком. С другой, диалогическое взаимоосвещение сознаний реализуется не столько в эпической прозе, сколько в драме: напр., у Чехова (ср. исследования А.П. Скафтымова) и его последователей.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД. М., 1963; *Гинзбург Л.* О психологической прозе. М., 1999; *Громов П.* О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977; *Кржижановский С.* Психологический роман // ЛЭ–СЛТ. Т. 2; *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Страхов И.В.* Психологический анализ в литературном творчестве. Ч. 1–4. Саратов, 1973–1976; *Федоров В.В.* Диалог в романе (структура и функции). Донецк, 1975; *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. М., 1963.

Н.Д. Тамарченко

ИРОИКОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА – см.: *Бурлеск*

ИРОНИЯ (ироническое) – 1) одна из наиболее употребительных в художественной литературе *фигур риторических*, состоящая в отрицании того, что притворно (от греч. eirōneia – притворство) утверждается («Благодарность» Лермонтова); 2) один из *модусов художественности*; эстетическая модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), диаметрально противоположная *идиллике* и состоящая в архитектоническом (см. *Архитектоника)* размежевании я-для-себя и я-для-другого (в чем, собственно, и состоит притворство).

В качестве эстетической категории, соответствующей рассогласованию внутренних границ «я» *героя* с внешнесобытийными границами его существования, И. появляется в творчестве романтиков, превращающих риторическую фигуру субъективной свободы в один из оцельняющих принципов художественного завершения. В противовес карнавальности (см. *Карнавализация в литературе*), составляющей историческую почву *комизма*, романтическая И., будучи позицией уединенного сознания, творит «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности» (Бахтин, с. 44).

Содержание эмоциональной рефлексии (см. *Эстетика и поэтика*) ироника составляет внутренняя свобода субъективности, доходящая «до полного отвлечения субъекта от жизни» (Лосев, с. 80). В противоположность юмору (см. *Комическое*), всегда ориентированному на субъективность «другого», для И. «другой» остается только объектом. Принципиальное отличие И. от *драматизма* и сентиментальности (идиллической или *элегической*) состоит во внутренней непричастности И. «я» внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал его самоопределения: «захочу – "приму" мир весь целиком ... захочу – "не

приму" мира» (Блок, с. 210). И. разъединение внутреннего «я» и внешнего «мира» имеет обоюдоострую направленность: как против мнимой объективности жизни, так и против субъективной безосновательности, безопорности уединенной личности («Вишневый сад» Чехова, «Соловьиный сад» Блока). Часто это равновесие нарушается либо в сторону самоутверждения субъекта («Нет, не тебя так пылко я люблю» и мн. др. стихотворения Лермонтова); либо в сторону его самоотрицания («Безумный художник» и мн. др. произведения Бунина). И. доминирует в литературной практике большинства модификаций *неклассической художественности* XX в. Собственно говоря, только придание И. статуса самостоятельного модуса художественности и позволяет причислять такие антитексты, как «Дыр-бул-щыл» Крученых, к области эстетической деятельности.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ТФР. М., 1990; *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973; *Блок А.А.* Ирония // А.А. Блок. О литературе. М., 1989; *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма. М., 1978 (гл. 3); *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма. М., 1970; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968-73 (см. Предметный указатель); *Жиличев Е.В., Тюпа В.И.* Иронический дискурс В. Набокова («Защита Лужина») // Кормановские чтения. Вып. 1. Ижевск, 1994; *Лосев А.Ф.* Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. М., 1966; *Рощина О.С.* Своеобразие бунинского пантеизма // Дискурс. 1998. № 5/6; *Тюпа В.И., Ляхова Е.И.* Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001; *Шлегель Ф.* Философия языка и слова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. См. также список лит. к ст. *Модусы художественности.*

В.И. Тюпа

ИСПОВЕДЬ (жанр) – откровенное признание героя-рассказчика в совершении безнравственных поступков, обращенное к читателям; рассказ о себе, стремящийся дать слушателю-читателю настолько полное (в этическом смысле) знание чужих поступков и их мотивов, чтобы оно свидетельствовало об ответственности «я» и было поводом для его возможного признания и оправдания другим.

У истоков *жанра* стоит «Исповедь» (лат. Confessiones) Августина Бл. (390-е гг.). И. литературная генетически связана с одним из семи христианских таинств – исповедью-покаянием. Христианская исповедь предполагает участие трех сторон (исповедующегося грешника, священника и самого Бога) и состоит из трех последовательно осуществляемых духовных актов (раскаяния в совершении проступка, сообщения о своем грехе духовнику и наказания или воздаяния). Литературная И. продолжает устную христианскую традицию, одновременно вырабатывая собственную жанровую форму.

От христианской И. жанр отличает прежде всего наличие «*автора*» (того, кто пишет признание) и «*героя*» (того, кто жил греховной жизнью). Позиции «автора» и «героя» в лит. И. максимально близки друг другу (М.М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности), но не тождественны, ведь «*событие рассказывания*» отделено здесь от грешной жизни пишущего непроницаемой ценностно-временной границей (см. «Исповеди» Бл. Августина и Л.Н. Толстого). Исповедующийся рассказывает о себе как о «другом», поскольку тот человек, который совершал безнравственные поступки в прошлом, в настоящем обратился к праведной жизни. Он пережил некий кризис, результатом которого стало рождение нового человека, желающего не только публично покаяться, но и поведать окружающим о возможности возрождения души. Лит. И. отличается от практически-жизненной и в другом отношении. «Автор» И. не просто кается в своих грехах, как это делает тот, кто приходит к священнику. Он пишет своеобразную «биографию» души. В основе такой «биографии» лежит идея перерождения или же идея становления. В первом случае, как, например в «Исповеди» Бл. Августина или Л.Н. Толстого, исповедующемуся важно показать на собственном примере рождение «внутреннего», духовного человека (Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. М., 1999) из человека «внешнего», подчинявшего свою жизнь мирским ценностям. Во втором случае («Исповедь» Ж.Ж. Руссо) задачей И. является не столько покаяние, сколько исследование души во всей ее сложности и противоречивости. Душевная индивидуальность человека рассматривается здесь в становлении. «Автор» рассказывает о том, что повлияло на формирование его души, не утаивая при этом своих неблаговидных поступков.

И. как «биография» души отличается от собственно биографии. Последняя описывает жизнь человека, протекающую во внешнем мире, которая начинается с рождения, заканчивается смертью и включает такие необходимые периоды, как детство, юность, взрослая жизнь, и такие *темы*, как дети, старость, внуки и пр. И. построена противоположным образом. Внимание исповедующегося сконцентрировано исключительно на собственном внутреннем мире, вот почему он опускает типичные биографические подробности и нередко допускает фактические ошибки (см. комментарии к «Исповеди» Ж.Ж. Руссо). По этой же причине в И. отсутствует «внешний мир» как таковой. Картины окружающей действительности возникают здесь только в качестве фона, исходных (формальных) обстоятельств совершения проступков. Наконец, в лит. И. переосмыслены рамочные события биографии – рождение и смерть. Эти события приобретают в И. исключительно духовный смысл, а потому меняют свою естественную последовательность. Смерть здесь предшествует рождению, поскольку душа исповедующегося изначально пребывает в состоянии греха (смерти) и лишь затем рождается, чтобы жить.

Основной особенностью *стиля* лит. И. является нарочитое пренебрежение формой слова. Очень часто И. выглядит не как цельный и законченный текст, а как сырой, необработанный материал для написания полноценного текста, например, автобиографии. Это объясняется тем, что внешняя красота высказывания понимается в И. как ложь и противопоставляется внутреннему, невыразимому человеческим словом смыслу. Описывая собственные проступки, исповедующийся стремится быть как можно более правдивым и точным. Он избегает «красот стиля», которые искажают смысл сообщения и отвлекают внимание читателя от главного – самого безнравственного поступка и чувств (раскаяния или же стыда), сопровождающих воспоминание о нем.

Другая особенность стиля И. – ощутимое присутствие в нем признаков молитвы и проповеди-поучения. История рождения души представляет собой молитвенную просьбу о понимании и прощении, обращенную к Богу – единственному источнику абсолютного понимания и прощения. С другой стороны, она является назиданием, написанным для человека, еще пребывающего в состоянии греха-смерти.

Заслуга открытия изобразительных возможностей исповедального жанра принадлежит романтикам. Они впервые обратили внимание на «внутреннюю вселенную» человека (Е.Г. Эткинд) и осознали необходимость привлечения спе-

цифических форм для ее изображения. И. представляет собой одну из таких форм. Сконцентрированная на внутреннем мире человека, она обладает способностью показывать его, не овнешняя. Освоение жанра И. художественной литературой начинается с романтической *поэмы* (см., например, «Корсар» Дж. Байрона или «Мцыри» М.Ю. Лермонтова). Обязательным эпизодом здесь является рассказ-признание героя о причинах своих неблаговидных поступков. Наделенный неординарной судьбой герой-бунтарь оказывается в романтической поэме единственным носителем адекватного знания о себе, которое он сообщает слушателям в своей исповеди. Автор же всего лишь солидаризируется с точкой зрения героя, избегая собственной прямой оценки его действий. Романтическая поэма, ограниченная стихотворным размером, использует в художественных целях только стратегию исповедального дискурса. Романтический *роман* (напр., «Исповедь сына века») привлекает возможности лит. И. в полной мере, вводя ее в свой состав в качестве *вставного жанра*. И. в романе А. де Мюссе играет роль «обрамления», мистифицируя читателя относительно своей подлинности.

Специфика романтической И., как отмечает М.М. Бахтин, заключается в ее богоборческом и/или человекоборческом характере. Романтический герой не столько признается в собственном нравственном несовершенстве, сколько обвиняет общество и Бога. Позиция жертвы несправедливого мироустройства, которую занимает герой, обуславливает отсутствие в романтической И. покаянно-молитвенных тонов. Не молитва и проповедь, а обвинительная речь оказывает существенное влияние на стиль исповедального слова романтического героя.

В романе реалистическом, в особенности же в романе Ф.М. Достоевского, романтическая И. подвергается развенчанию. Здесь она функционирует в ряду признаний-саморазоблачений многих и разных персонажей. Вступая в сложные отношения с ними, романтическая И. (например, исповедь Великого Инквизитора), как правило, оказывается наименее авторитетной в художественном мире произведения. Вводя в свою структуру жанр И., романтический и реалистический роман актуализируют разные его потенции. Романтический роман использует характерную для И. модель отношений «автора» и «героя». Реалистический же роман обращается к исповедальному слову в поисках наиболее адекватной формы сообщения истинного знания о мире и человеке. Древняя евангельская истина – «благая весть» о воскресении человека – может быть понята современниками только будучи сообщенной обычным человеком, пережившим и засвидетельствовавшим момент собственного возрождения.

Лит-ра: *Алмазов А.* Тайная исповедь в православной восточной церкви: Опыт внешней истории: В 2 т. М., 1995; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ; Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы межд. конф. / Отв. ред. М.С. Уваров. СПб., 1997; *Патрикеев С.И.* Исповедь // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997; *Песков А.М., Турбин В.Н.* Исповедь // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; *Столяров А.А.* «Исповедь». История создания. Жанр. Проблемы достоверности // Аврелий Августин. Исповедь. М., 2000.

Т.Н. Волкова

ИСПЫТАНИЯ СЮЖЕТ – тип сюжетной структуры, противоположный *становления сюжету*: *события*, в которых принимает участие (испытывается) и активно проявляет себя герой, никак не связаны с развитием его характера и формированием его личности. Это события-испытания, часто имеющие или приобретающие сугубо авантюрное значение (см.: *Авантюрная литература*); таковы встречи героев в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина или эксперименты Печорина в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова, которые он ставит над собою и другими персонажами. В литературном *произведении* испытание героя принимает самые разные формы; это может быть испытание жизнью, смертью, страданием, любовью, соблазнами, проверка на социальную пригодность и т. д. Взаимосвязь событий обладает при этом признаками устойчивой *сюжетной схемы*. Генетически она восходит к ритуалу инициации (к таким его звеньям, как временная изоляция от социума или даже временная смерть, контакты с иными мирами и их демоническими обитателями, обновление и возрождение, изменение или обретение нового статуса), а также к инициационным испытаниям в классических формах эпоса (*эпопеи*) или в волшебной сказке, где герой манифестирует присущие ему качества типом поведения, отвечающим его задаче. В литературе инициация не просто воспроизводится, но трансформируется в особый тип сюжета, сохраняющий архаику в качестве своего ядра. Напр., в повести Н.В. Гоголя «Вий» герой погибает, не выдержав испытания (не сумев пройти инициацию), которое несет ему встреча-поединок с демоническим существом. Схема И. с. актуализируется в «Преступлении и наказании» и в «Подростке» Ф.М. Достоевского, в «Воскресении» Л.Н. Толстого: важная роль в сюжетной истории героев (Раскольникова, Аркадия Долгорукова, Нехлюдова) принадлежит символике смерти и нового рождения.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994; Структура волшебной сказки. М., 2001.

В.Ш. Кривонос

ИСТОРИЗМ – см.: *Исторический роман*

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА – научная дисциплина, изучающая генезис и развитие *эстетического объекта* и его *архитектоники* – как они проявляются в эволюции содержательных *художественных форм*. Она основана во второй половине XIX – начале XX вв. крупнейшим русским филологом А.Н. Веселовским, предшественниками которого был ряд немецких ученых, прежде всего – В. Шерер.

И. п. связана с *поэтикой* теоретической отношениями дополнительности. Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их синхронический, понятийно-логический анализ, то И. п. изучает художественную литературу и ее категориальный аппарат в их диахронии – происхождении и развитии.

При этом дело не сводится к изучению формы или «языка» художественной литературы в историческом освещении, как склонны понимать Веселовского исследователи структуралистской ориентации. См. типичное для этой школы утверждение: «Историческая поэтика изучает, прежде всего, поэтические формы и категории («язык» художественной литературы в самом широком понимании этого термина) в становлении и исторической логике их формирования» (Мелетинский, с. 3). Основатель И. п. понимал ее предмет шире и задачу новой ветви поэтики видел в том, чтобы «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в

которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие» (Веселовский, с. 52). По другой формулировке ученого, задача И. п. – «определить роль и границы предания в процессе личного творчества» (Там же. С. 493).

Согласно такому подходу, развитому М.М. Бахтиным, предмет И. п. не сводится к генезису и эволюции художественных форм, но включает в себя и содержание эстетической деятельности, то, что ученый называл *«эстетическим объектом»*, то есть произведением в его целом, не равным его «тексту» (Бахтин. ВЛЭ, с. 17). Важную роль в становлении И. п. сыграло проведенное им разграничение архитектонических форм (входящих в эстетический объект) и форм композиционных, которые в него не входят, являясь способами организации материала, а потому носят служебный характер (Там же. С. 20–22). Учет этого различения способствует более строгой дефиниции предмета И. п.

Родившаяся в эпоху кризиса нормативной поэтики и философской эстетики, И. п., по формулировке своего создателя, стремится снять все противоречия теории исторически, или выяснить «сущность поэзии – из ее истории» (Веселовский, с. 54.). По Веселовскому, метод дисциплины одновременно – *исторический*, способный «отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии – вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров» (Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 299) и *сравнительный*: он понимается как «развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах в видах достижения возможно полного обобщения» (Там же. С. 47).

Примером односторонних и неисторических обобщений была для Веселовского эстетика Гегеля, в том числе его теория литературных родов, построенная только на основании фактов древнегреческой литературы, которые были приняты за «идеальную норму литературного развития вообще» (Там же. С. 243). Только сравнительно-исторический анализ всей мировой литературы позволяет, по Веселовскому, избежать произвольности теоретических построений и *вывести из самого материала законы зарождения и развития изучаемого явления*, а также выявить *большие стадии литературного процесса*, «повторяющиеся, при стечении одинаковых условий, у разных народов» (Там же. С. 46).

У основателя И. п. в самой формулировке ее метода была задана взаимодополнительность двух аспектов – исторического и типологического. После Веселовского будет меняться трактовка соотношения этих аспектов, они начнут рассматриваться более дифференцировано, акценты будут смещаться на генезис (О.М. Фрейденберг) или типологию (М.М. Бахтин), но взаимосвязь исторического и типологического подходов останется определяющей чертой новой науки.

В XX в. новые импульсы развитию И. п. дали труды О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Э.Р. Курциуса, А.В. Михайлова, С.С. Аверинцева. Особая роль принадлежит М.М. Бахтину, который теоретически и исторически эксплицировал важнейшие понятия становящейся науки – «большое время» и «большой диалог», или «диалог в большом времени», эстетический объект, архитектоническая форма, *«память жанра»* и др.

Одна из первых задач И. п. – выделение больших стадий или исторических типов художественных целостностей с учетом «большого времени», в котором протекает медленное формирование и развитие эстетического объекта и его форм. Весловский выделял две такие стадии, называя их эпохами «синкретизма» и «личного творчества». На несколько иных основаниях две стадии выделяет и Ю.М. Лотман, именуя их «эстетикой тождества» и «эстетикой противопоставления». Однако большинством ученых после работ Э.Р. Курциуса принята трехчастная периодизация.

Первая стадия развития поэтики, именуемая исследователями по-разному (эпоха *синкретизма*, дорефлексивного традиционализма, архаическая, мифопоэтическая) охватывает трудно исчислимые временные границы от возникновения «предыскусства» до классической античности. Вторая стадия (эпоха рефлексивного традиционализма, традиционалистская, риторическая; *эйдетическая поэтика*) начинается в VII-VI вв. до н. э. в Греции и в первых веках н. э. на Востоке. Третья (нетрадиционалистская, индивидуально-творческая, *поэтика художественной модальности*) начинает складываться с середины XVIII в. в Европе и начале XX в. на Востоке и длится по сегодняшний день.

С учетом своеобразия этих больших стадий художественного развития И. п. изучает генезис и эволюцию эстетического объекта и его архитектонических форм – субъектной структуры (отношений *автора*, *героя*, слушателя-*читателя*), словесного художественного *образа* и *стиля*, *родов* и *жанров*, *сюжета*, *эвфонии* в широком смысле слова (*ритмики*, метрики и звуковой организации).

И. п. – еще молодая, становящаяся наука, не получившая сколько-нибудь завершенного статуса. До сих пор не существует систематического изложения ее основ. Попытка сделать это в учебных целях была предпринята в нашей работе «Историческая поэтика» (2001).

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Бахтин М.М.* ТФР. М., 1965; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ППД. М., 1972; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Веселовский А.Н.* ИП. Л., 1940; Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. Л., 1936; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998; Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; *Curtius E-R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern und München, 1954.

С.Н. Бройтман

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН – литературный *жанр*, возникший в начале XIX в., для которого характерны следующие отличительные признаки: 1) сочетание историзма (понимаемого, вслед за М.И. Стеблин-Каменским, как «гипотеза нетождества» – предположение, что психология средневекового человека нетождественна психологии современного человека; т. е. историзм проявляется не в том, что замечаются разница в образе жизни, быте и т. п., а в том, что осознаются различия в человеческой психологии разных эпох) и «готического антропологизма» (отношения к человеку, свойственного *готическим романам*, где утверждалась незыблемость нравственной природы человека и основных этических ценностей); 2) авантюрность, прежде всего авантюрный *сюжет*, т. е. связь *сюжетных событий* с «чужим миром», *авантюрным временем* и идеей испытания героя;

3) особый тип главного *героя* – частного человека, помимо воли вовлеченного в исторический кризис, поступки которого, обусловленные свободной волей или даже простой *случайностью*, в итоге способствуют осуществлению исторической *необходимости*.

Для композиционно-речевой структуры И. р. характерна временна́я дистанция, соединение *точек зрения* различных эпох – прошлого и настоящего, или прошлого и «прапрошлого», и присутствие в речи повествователя особого рода фрагментов – исторических справок. Временем действия И. р. избирается кризисная эпоха (кризис может быть политический, культурный, нравственный); соответственно, присутствуют персонажи, противопоставленные друг другу в качестве представителей разных социально-исторических и культурно-исторических сил. При этом общественная жизнь (исторические события) и жизнь частная (биографические события, происходящие с главным героем) тесно переплетаются: судьба главного героя оказывается неразрывно связанной с меняющейся исторической ситуацией.

И. р. объединил многие традиции, существовавшие в XVIII в. раздельно: прежде всего, столь далекие друг от друга жанровые разновидности, как *готический роман* и *роман воспитания*. Основателем жанра считается Вальтер Скотт (1771–1832). Его романы, начиная с первого – «Уэверли» (1814) – пользовались огромной популярностью и в той или иной степени оказали влияние на все последующие И. р. Постепенно (к 30-м гг. XIX в.) складываются две разновидности жанра: авантюрно-психологическая и авантюрно-философская. Они различаются, главным образом, соотношением в произведении историзма и «готического антропологизма».

Первая, наиболее многочисленная, разновидность – авантюрно-психологический роман (сюда входят, в частности, романы В. Скотта, «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, произведения И.И. Лажечникова, М.Н. Загоскина, Н.А. Полевого и др.). Особенности этой разновидности И. р. следующие: преобладание историзма над «готическим антропологизмом»; автора интересует определенный исторический момент, конфликт, который выражается в политическом кризисе и связан со спецификой эпохи; отсюда вытекает локализация сюжета в историческом времени, противопоставление полярных локусов, символизирующих оппозицию порядка и хаоса (например, город–лес), испытание героя на тождество и обретение им определенного социального статуса, повторяющиеся сюжетные ситуации – выбор главным героем жизненного пути, поединок, осада, плен, суд и т. п. В произведениях этой разновидности И. р. подчеркивается дистанция между изображенным прошлым и настоящим автора и читателя (следовательно, существенны различия между точками зрения повествователя и персонажа), характерно большое количество исторических справок, комментариев, описаний быта, нравов, обычаев эпохи, данных непосредственно в тексте романа. Герой такого романа – частный человек, вовлеченный в социально-политический конфликт, но при этом обязательно присутствуют и исторические персонажи, кроме того, наличествуют несколько «пар» так или иначе сопоставленных друг с другом персонажей, чтобы показать смену эпох через различия исторических характеров.

Вторая разновидность – авантюрно-философский роман (напр., «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, «Огненный ангел» В.Я. Брюсова). Этой разновидности жанра присущи следующие особенности: преобладание «готического антропологизма» над историзмом, что проявляется в подчеркивании неизменности человеческой природы в условиях меняющегося мира; акцентировании связи прошлого с настоящим; время действия – кризис определенной культуры; соответственно, сюжет представляет собой проверку присущих ей нравственных ценностей. Соотнесение нескольких равноправных центральных персонажей выражает соотношение противоположных систем ценностей в момент кризиса, исторические же личности (т. е. политические деятели эпохи) в авантюрно-философском романе играют сравнительно небольшую роль или вовсе отсутствуют.

К числу наиболее значительных произведений жанра, написанных на протяжении столетия его существования (учитывая две эпохи его наивысшей популярности – первая треть XIX в. и рубеж XIX-XX вв.) следует отнести, наряду с основными произведениями самого В. Скотта и романом В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», «Три мушкетера» А. Дюма, «Сен-Мар» А. де Виньи, «Хроники царствования Карла IX» П. Мериме, «Обрученные» А. Манцони, «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина, «Тараса Бульбу» Н.В. Гоголя, «Князя Серебряного» А.К. Толстого, «Камо грядеши» и «Огнем и мечом» Г. Сенкевича, «Огненный ангел» В.Я. Брюсова, романы Д.С. Мережковского и т. д.

Лит-ра: *Альтшуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х гг. СПб., 1996; *Долинин А.С.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988; *Петров С.М.* Русский исторический роман XIX века. М., 1984; *Стеблин-Каменский М.Г.* Мир саги. Становление литературы. М., 1984; *Тамарченко Н.Д.* «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58. № 2; *Тамарченко Н.Д.* О своеобразии русского исторического романа («Князь Серебряный» А.К. Толстого) // Вопросы теории и истории русской литературы. Брянск, 1994; *Dibelius W.* Englische Romankunst. Bd. 2. Berlin; Leipzig, 1922; *Lukács G.* The Historical Novel. Harmondsworth, 1969.

В.Я. Малкина

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ в литературе – форма времени художественного, которой свойственны линейность, непрерывность, необратимость, бесконечность и всеобщность и которое характерно в сообенности для жанра *романа*. В рамках И. в. все *события*, независимо от их размещения в пространстве, находятся в одном (временно́м) ряду, причем их последовательность предполагает не только учет хронологии, но и выявление причинности (в цепи событий И. в. в принципе нет разрывов, хотя не все звенья изображаются). Только в качестве элементов этого же самого ряда мыслимы любые другие события (потенциально бесконечное «окружение» *сюжета* в пространстве и времени). *Точка зрения* субъекта, перемещаясь по линии времени, либо реконструирует уже исчезнувшие неповторимые явления, либо фиксирует наличное в настоящем, либо предвидит реальное (подготовляемое сегодня) будущее. Ограни́чения *кругозора* изображающего *субъекта* на практике не отменяют его потенциальной безграничности и всеобщности. Поскольку И. в. – аспект *ценностной структуры произведения*, возникает необходимость вневременно́й точки зрения на его ход.

Чем больше история считается делом масс, а не только избранных личностей (ср., напр., «Войну и мир»), тем важнее становится требование полноты и максимальной дифференцированности временного ряда – вплоть до оформления идеи непрерывности исторического становления, в котором любые моменты (и «мелкие случайности», и «эпохальные события») равно значимы. Но тем необходимее и

оценка события и деятеля, которая может быть дана лишь извне (по отношению к историческому процессу). С точки зрения полноты и незавершенности этого процесса («внутренняя точка зрения» на историю), любое его звено, даже находящееся в бесконечной временной дали, может предопределить всю последующую цепь событий. Любой случай чреват необратимыми последствиями («И грянул гром...» Р. Бредбери). Но с точки зрения неотменимости всех уже состоявшихся событий (взгляд извне, при котором утрачивается непрерывность и незавершенность становления), из всего неизмеримого множества событий не могли не произойти лишь те, которые вошли в социальный и культурный опыт человечества, т. е. события, складывающиеся в смысловое единство, а не просто включаемые в известную нам совокупность фактов. Такое понимание И. в. связывает друг с другом *случай и необходимость*, риск индивидуального выбора и его провиденциальную оправданность в идее «непрерывной цепи» нравственно-ответственных поступков человека в истории («Студент» Чехова). Двойственная природа И. в. обнаруживается и в способах его репрезентации: хронология, определяющая последовательность событий, сочетается с сопоставлением разновременных фактов и явлений, раскрывающим продуктивный смысл этой последовательности.

Глубокие противоречия, присущие И. в., наглядно выражаются в таких специализированных формах его художественного изображения, как *исторический роман* и повесть. Сюжет любого исторического романа содержит представление о причинности, выводящее за его пределы. Для того чтобы понять ход событий, читатель должен знать обстоятельства, подготовившие те перемены, которые оказались в центре авторского внимания (ср. функцию такой композиционной формы речи, как историческая справка). То же можно сказать и о последствиях изображенных событий. Перед лицом неограниченного и необозримого ряда причин и следствий действительно необходимы, с авторской точки зрения, лишь события, запечатленные в документах, хрониках или в народной памяти. Все остальное в большей или меньшей степени вариативно, но все-таки должно быть размещено в жестких рамках существующей хронологии (отсюда её частые нарушения) и согласовано с неотменимыми вехами исторического процесса.

Поэтому *читатель* постоянно сталкивается с неизбежными последствиями случайных поступков *героев* и неожиданными результатами их, казалось бы, тщательно продуманных решений. Сколь ни инициативны персонажи исторического романа (напр., у Дюма), его сюжет не строится на одной только *интриге*: ход событий корректирует недоступная для их воздействия логика Необходимости (так, попытка любимых его персонажей спасти от казни Карла I Стюарта никак не может увенчаться успехом). Иногда самая прихотливая игра случая лишь усиливает впечатление роковой несвободы человека, поскольку к целям, от него не зависящим, направлено само по себе движение Времени («Собор Парижской Богоматери»). Понятия Рока (у Гюго) или, наоборот, Провидения, непостижимо ведущего к благому итогу (у Вальтера Скотта и Пушкина) органически присущи структуре жанра: в этом истоки его несомненной близости к драме. Даже там, где в полную силу звучат героико-эпические тона, исторический жанр не может миновать проблем трагической вины и ответственности («Тарас Бульба»).

Другой аспект освоения И. в. в этом жанре – взаимоосвещение разных эпох. Изображенный момент прошлого освещается из другого времени и через многообразные сопоставления времен: это относится к формам быта, нравам и верованиям, костюмам, военной технике, научным знаниям, судопроизводству и т. п. Словом, ко всему, что может нести отпечаток И. в. Вторым членом сравнения может быть при этом как настоящее автора и читателя (что не всегда совпадает, создавая дополнительные «оптические эффекты»), так и одна из стадий исторического развития, предшествующих изображенной эпохе. Таковы упоминания о друидах в начале «Айвенго» или фигуры Гринева-отца и генерала Р. в «Капитанской дочке». Освещение событий и мира в целом, взятого в определенный исторический момент, с разновременных точек зрения, т. е. композиционная структура, находится в отношениях взаимодополняющего контраста со структурой сюжетной. Если в сюжетной сфере исторического романа над стихийностью жизни и свободной инициативой человека господствует предопределенность главных событий, то взаимокорректировка исторически разных точек зрения размывает границы эпохи, демонстрируя относительность того, что в ее рамках выглядит непреложной необходимостью, и безусловную значимость стихийно-творческой основы исторического процесса.

Художественное освоение И. в. сопутствует всей истории реализма, начиная с Ренессанса, когда, по словам Бахтина, время впервые было понято не только как продолжение прошлого, но и как «новое героическое начало», и вплоть до сегодняшнего дня. Явный упадок исторического романа в период господства классического реализма (в России – 1840-е – 1870-е гг) объясняется как раз последовательным перенесением подхода к действительности, выработанного этим жанром, на текущую современность. Так, исторический роман Мериме назывался «Хроника царствования Карла IX» (1829), а роман о современности Стендаля «Красное и черное» (1831) имел подзаголовок «Хроника 1830-го года». Отсутствие временно́й дистанции привело к отмене разграничений «частной» и собственно «исторической» сфер жизни, а также иерархии «великих» и «обыкновенных» участников событий. В «Войне и мире» установка на воспроизведение неисчерпаемого многообразия исторически значимых фактов и подлинной непрерывности и текучести жизненного процесса определяет радикальное переосмысление категорий случая и необходимости и полное остутствие традиционных для исторического жанра структурных признаков. Иную форму противостояния той же традиции находим у Достоевского. Глубокий историзм сочетается в его романах с приобщенностью – через сознание героя – любого факта современности к любому моменту исторического прошлого и возможного будущего в едином и вневременном духовном пространстве. И, наоборот, в русской литературе рубежа XIX-XX вв., когда идеи исторической продуктивности духовного творчества и общения, свойственные классическому реализму, в значительной мере утратили свою актуальность, жанры исторического романа и повести переживают этап возрождения и обновления.

Художественные функции И. в. в конкретном литературном произведении могут быть успешно определены и интерпретированы с учетом его соотнесенности с другими аналогичными формами, напр., с биографическим или природно-циклическим временем.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976.

Н.Д. Тамарченко

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ПОЭТИКА – см.: *Поэтика*

КАЛАМБУР – см.: *Эпиграмма*

КАНОН ЖАНРОВЫЙ (греч. kanon – норма, правило; руководящий принцип, масштаб) – в широком значении твердо установленное, традиционное, общепринятое. В эстетике К. – совокупность законов и правил, к-рые являются нормой и образцом для художеств. *произведений* данного рода.

В литературоведении К. – модель структуры художественного произведения, принцип конструирования множества подобных произведений. К. осуществляется при воспроизведении некоторого определенного оригинала и образца, заданного в *поэтике* определенной эпохи. Одновременно К. является «и оригиналом и образцом для возможных его воспроизведений и даже принципом их художественной оценки» (А.Ф. Лосев). Понятие К. соотносится в первую очередь с *жанрами*. К. ж. – устойчивые признаки типической структуры произведения как целого, определяющие его эстетические границы.

С историко-литературной точки зрения, К. – установленный на определенный период или для определенного типа художественности комплекс правил, временная норма, а также некоторый общеупотребительный и длительно воспринимаемый в качестве связного набор образцовых поэтических или ораторских достижений (К. определенных авторов). Образование на основе таких К. произведений с индивидуальными вариациями лежит в основе всего историко-литературного процесса. Стремление канонизировать литературные формы свойственно еще античности. Позже литературный этикет и выработанные им К. – наиболее типичная средневековая и ренессансная «условно-нормативная связь содержания с формой» (Д.С. Лихачев), обеспечивающая объективную устойчивость художественных структур. В европейском классицизме XVII – первой половины XVIII вв. заново довольно четко определяется К. ж., который становится эталоном, *инвариантом*. Жанр получает характеристику своей сущности из собственно литературных норм, кодифицируемых теорией. Жанровые правила определяют облик текста, так как категория жанра осознается в качестве куда более существенной, весомой, реальной, нежели категория авторства.

Наряду с этим уже в XVIII в. включаются в систему литературы жанры, сложившиеся вне каких-либо К. (например, неканонический жанр романа), структура которых не ориентирована на твердые традиции или устойчивые образцы, воспроизводит не К. ж., а собственную внутреннюю меру. Романтическая эстетика впервые стала рассматривать К. как препятствие для выражения авторской индивидуальности. Если в предромантический период жанровая принадлежность литературного произведения была творческой предпосылкой автора, регулировалась нормами, то позже она стала, по мнению некоторых литературоведов, «заранее непредсказуемой равнодействующей жанровых традиций и свободно их претворяющего творческого замысла» (Г. Маркевич). По отношению к литературе XIX–XX веков в особенности распространено мнение о разрушении жанров и внежанровом характере произведений, но в действительности речь идет об устаревании жанровых К., которые сменяются другими константными структурами, имеющими в разных сублитературах разную степень жесткости. Эту смену подчас и принимают за разрушение жанра как такового.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бройтман С.Н.* Деканонизация жанров в поэтике художественной модальности // Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М. 2001; *Лейдерман Н.Л.* Жанр и проблема художественной ценности // Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX–XX вв.). Свердловск, 1976; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979; *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973; *Сильман Т.И.* Семантическая структура лирического стихотворения (к проблеме «модели жанра») // Philologika: Исследования по языку и литературе. Л., 1973; *Тамарченко Н.Д.* Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.

С.Ю. Артемова

КАНОНИЗАЦИЯ – см.: *Эпиграмма*

КАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ – 1) в строгом смысле, по отношению к традиционалистской литературе: *жанры*, ориентирующиеся на *канон* и строящиеся на его основе, т. е. в соответствии с традиционной моделью определенного типа художественного целого: они сохраняют собственную идентичность и обновляются благодаря воспроизведению и варьированию готовых и утвержденных традицией образцов, которые рассматриваются в качестве наиболее адекватных воплощений идеальных структурных *первообразов* («эйдосов») в данной области творчества; 2) в расширительном значении, по отношению к «антитрадиционалистской» литературе: жанры, строящиеся на воспроизведении и варьировании формальных структур авторитетных *произведений*-образцов.

1. В строгом понимании термина таковы прежде всего «высокие» («героизирующие») жанры эпохи «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев) или – по другой терминологии – «эйдетической поэтики» (С.Н. Бройтман): *эпопея*, *ода*, *трагедия*, *житие* и т. п. С середины XVIII в. в европейской литературе начинается процесс деканонизации жанровых форм – в значительной мере под влиянием *неканонического жанра романа*, ведущая роль которого утверждается в это же время. В средневековом искусстве *жанровый канон* – часть более широкого явления, свойственного культуре этого периода, которое, напр., в работах Д.С. Лихачева именуется «литературным этикетом» и означает как объективную устойчивость художественных структур в рамках общей и единой системы норм, так и «условно-нормативную связь содержания с формой» (Лихачев, с. 80-81). Специфика роли *читателя* проистекает из того различия между К. ж. и *неканоническими*, которое сформулировал Ю.М. Лотман: «...если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как её возбудитель» (Лотман. Каноническое искусство как информационный парадокс, с. 246). Кроме того, восприятию К. ж. свойственна объединяющая *автора* и читателя «установка на выражение неизменно равного себе эмоционального содержания» (Берман, с. 161).

Что касается устойчивой идеологической основы такого рода творчества и его восприятия, то на всем протяжении периода «рефлективного традиционализма» «...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 и др., с. 20). Нормативные описания жанров у Буало свидетельствуют об ориентации на такие

произведения, которые лучше всего «подражали» неизменным первообразам и как раз поэтому стали, в свою очередь, образцами. По точной формулировке исследователя, «логика подобной трактовки такова: если цель трагедии заключается, скажем, в том, чтобы «очищать» души зрителей, то, следовательно, с необходимостью должна существовать некая образцовая трагедия, наилучшим образом достигающая этой цели, то есть идеально воплощающая трагедийный эйдос» (Косиков, с. 10). Но и в других традиционалистских литературах, напр., восточных, «... "лучшие" образцы суть не символы канона, а сам канон или, вернее сказать, его определенные фазы» (Куделин, с. 259).

Мифопоэтический генезис К. ж., а именно их ориентация на созидательные и упорядочивающие (а не на деструктивные) аспекты, образы и функции мифа, на *архетип* «культурного героя» (Е.М. Мелетинский), а не *трикстера* сказывается в традиционной иерархии жанров. Само их разделение на «высокие» и «низкие» свидетельствует об историческом расхождении аспектов ви́дения мира, изначально находившихся в синкретическом и амбивалентном (в ценностном отношении) двуединстве. При этом «высокими» считаются те жанры, которые наиболее непосредственно связаны с мифом (в указанном его аспекте) и с мифологизацией истории. Это, прежде всего, трагедия и эпопея; они же в первую очередь и канонизируются. Отсюда принцип каноничности иррадиирует и на другие жанры – в меру их причастности к героико-мифопоэтической области литературы. Действует этот принцип и в области антигероических или «низких» жанров, а именно в тех из них, которые в значительной степени полемичны и пародийны по отношению к своим эстетическим антиподам. Так, не подлежит сомнению каноничность *новеллы* с её пафосом дегероизации: этот жанр успешно сохраняет систему своих конституирующих признаков от средневековья до XX в.

2. Процесс демифологизации культуры и, в частности, литературы (где в нем немалую роль сыграли «низкие» жанры и в особенности *роман*) приводит к тому, что канон формализуется – утрачивает мировоззренческую глубину, превращается в свод технических *приемов*. Воспроизведение первообраза-эйдоса сменяется поэтому в литературе периода «антитрадиционализма» (С.С. Аверинцев) или «художественной модальности» (С.Н. Бройтман) варьированием формальных структур авторитетных и популярных произведений-образцов и созданием устойчивых жанровых стереотипов. Так понятые новые каноны – результат авторской ориентации не на явленные в конкретных воплощениях «эйдосы», а на признанные образцы формального совершенства – складываются в процессе создания и утверждения новых жанров. В этом процессе большую роль играют *беллетристика* (такие её жанры, как авантюрно-исторический или авантюрно-географический, а также *социально-криминальный роман*, детективный роман и новелла), популярная драматургия (напр., *мелодрама*) и лирика, которые подхватывают, осваивают и тиражируют новые структуры. Обновление, сопровождаемое стандартизацией, происходит параллельно с деканонизацией некоторых традиционных форм (ср., напр., трансформацию оды от Ломоносова через Державина к Пушкину, с одной стороны, и складывание канонов *элегии*, романтической *баллады* и *поэмы*, с другой).

В литературе Просвещения, несомненно, возникли и утвердились каноны *философской повести*, ориентированной на *притчу*, и эпистолярного романа. Предромантизм создал канон *готического романа*, а романтизм – помимо баллады и *поэмы* – выработал по-новому каноническую форму авантюрно-исторического романа – в его вальтерскоттовском варианте. При этом не только роман в целом, но и поэма XIX–XX вв., рассматриваемая в совокупности своих разновидностей, – *неканонические жанры*. Именно роман и поэма рассматривались в качестве антиподов *эпопеи*, заменивших её (в эпоху романтизма) в функции ведущего литературного жанра. В реалистической литературе XIX в. сформировался канон *повести*. К числу К. ж. в новом смысле этого термина приходится отнести также *детективную прозу* XIX–XX вв. и т. п. Неомифологические тенденции романтизма и символизма не противоречили этому процессу новой канонизации жанров, поскольку они предполагали создание индивидуально-авторского первообраза, а не воспроизведение готового и традиционного.

Лит-ра: *Аверинцев С.С. и др.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Бахтин М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Берман Б.И.* Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. М., 1982; *Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой. М., 1957; *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974; *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978; *Косиков Г.К.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987; *Куделин А.Б.* Автор и традиционалистский канон // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979; *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973; *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992; *Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М.* Литература и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 1982; *Магомедова Д.М.* К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы. М., 2001; *Пинский Л.Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М., 2002; *Полякова А.А.* Готический роман: жанровый канон и типологические разновидности // Судьба жанра в литературном процессе: Сб. науч. ст. Вып. 2. Иркутск, 2005; *Тамарченко Н.Д.* «Капитанская дочка» Пушкина и жанр авантюрно-исторического романа // Russian Language Journal (Michigan State University). 1999. Vol. 53; *Тамарченко Н.Д.* Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы. М., 2006.

Н.Д. Тамарченко

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ литературы – перевод карнавала на язык словесных художественных *образов*; функционирование в литературных произведениях форм, жестов, образов и *символов*, создающих особый язык карнавала.

Понятие К. было введено в область литературных и историко-культурных исследований российским философом и литературоведом М. М. Бахтиным (1895–1975). Явление карнавала ученый понимал широко, как комплекс торжеств разного происхождения, обладающих чертами народной праздничной радости. В связи с тем, что сегодняшний карнавал является только лишь реликтом народно-ярмарочных развлечений, составлявших богатую жизнь народа средних веков и Ренессанса, исследователь реконструировал словарь карнавала, обращаясь в основном к праздничным развлечениям тех времен. Они составляли, по его мнению, неофициальную половину жизни, а каждый церковный или государ-

ственный праздник имел свое комическое соответствие, представляющее его в перевернутом виде. Участники официального праздника занимали места в соответствии с рангом, выставляли напоказ знаки власти, демонстративно подчеркивали существующую иерархию. Карнавальная площадь, наоборот, – символизировала относительность власти, не признавала иерархии, противоречила серьезности и постоянству. Манифестировать такую позицию помогал *смех*. Амбивалентный карнавальный смех отрицает и одновременно принимает, охватывает все и всех, возрождает все явления и помогает освободиться от тяжестей жизни. По мнению Бахтина, такой смех определяет все карнавальные обряды, а также опирающиеся на аналогичные *мотивы* литературные образы.

Богатый диапазон карнавальных ритуалов подчиняется логике мира наоборот. Травестия и деградация официального культа происходят с помощью переноса высоких обрядов в материально-телесную плоскость, маски и костюмы поражают экстравагантностью, во главе церемонии оказываются дураки и шуты, а предметы используются **противоположно** своему предназначению. Карнавал узаконивает обжорство и пьянство, неприличие, обнажение тела и нескромные жесты; разрешает фамильярное общение, невозможное в обычной жизни, уважающей этикет и зависящей от условностей; создает гротескные связи возвышенности с заурядностью, святости с кощунством, мудрости с глупостью, величия с низостью. Карнавальные обряды воспевают изменение, обновление, понятое в общем смысле как *становление* жизни; поэтому главное торжество – шутовская коронация короля карнавала – дополняется развенчанием, а карнавальный реквизит, называемый адом, сжигается, то есть одновременно и уничтожается, и очищается.

Источники праздников карнавального типа исследователь видит в самых ранних стадиях развития культуры, в ритуальном смехе и основанных на смехе обрядах и мифах, а непосредственным источником современного карнавала ученый считает римские Сатурналии. Карнавал и К. благодаря этому приобретают универсальные признаки, они могут считаться выражением естественных извечных потребностей человека. Во времена, когда карнавальная обрядовость подвергается редукции и деградации, эти потребности удовлетворяют литературные произведения, испытавшие прямое или посредственное влияние карнавала. Тесную связь с ним обнаруживали, например, фарсы, являющиеся непосредственной частью карнавальных обрядов. Особое место занимала parodia sacra – тексты, высмеивающие элементы церковного культа, например, литургии пьяниц, игроков, пародии на отдельные молитвы, а также пародийные *жития* святых и монастырские уставы, пародии на синодальные законы, литании и проповеди. Государственному церемониалу, серьезному слову закона или науки также сопутствовали пародии и *травестии*, написанные на латыни, а также на национальных языках.

В качестве главного выразителя карнавального восприятия мира Бахтин указывает мениппею. Это внежанровая форма высказывания («Метаморфозы» или «Золотой осел» Апулея и «Сатирикон» Петрония наряду с «Диалогами» Платона), развивающая карнавальные аспекты ранней идиллической поэзии, памфлетов, сатирических диалогов и широко понимаемой менипповой сатиры. Мениппея в понимании Бахтина характеризуется свободой вымысла, разностильностью, многоголосием, выражающимся в использовании других жанров, смешении *прозы* и стихов, введении диалектов, соединении серьезных и комических элементов. Эти произведения оперируют смелыми контрастами и представлениями, не пренебрегая, однако, подлинными событиями, имеют «журналистский» характер, являющийся результатом увлечения актуальной проблематикой. Фантастика облегчает создание исключительных ситуаций, необходимых для испытания идеи, а резкий натурализм не исключает символической и мистико-религиозной атмосферы. Поведение и высказывания героев эксцентричны, нарушают существующие нормы, им сопутствует атмосфера скандала, мотив безумия и граничащих с ним грез, *сна* и т.д.

Как менипповы мотивы, так и формы средневековой и пародийной ренессансной литературы нигде не появляются в таком огромном количестве, как в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле. Анализу отдельных плоскостей этого романа в контексте соответствующих элементов словаря карнавала посвящена работа «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Творческий метод Рабле определяется здесь как гротескный реализм. Реализм произведения должен быть основан на отражении действительного существующего в истории мировоззрения, связанного с народной смеховой культурой, гротеск же заключается в природе любого карнавального образа. Бахтин подчеркивает карнавальную природу средневекового и ренессансного *гротеска*, основанного на возрождающей природе смеха. В характерном для гротеска соединении смешного со страшным в постренессансных образах преобладает страх и отстраненность, а у Рабле, так же, как в карнавале, страх – это только смешное страшилище, которое поддается дискредитирующему освоению. На этом принципе основана также карнавализация ада. Ключевые для гротескного реализма категории – это профанация и деградация, заключающаяся в снижении всего высокого, а также в последовательных топографических перемещениях, как в общем смысле (небо-земля), так и в личностном (лицо-зад). Бросается в глаза присутствие материально-телесного элемента, гиперболизация живота, фаллоса, зада и морды, образы затопления в моче, рождения во время пира или создания отдельных миров в желудках великанов.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» обнаруживает зависимость от самого карнавала, но также испытывает и влияния ранней К. литературы. В ходе эволюционных перемен карнавальные образы подверглись формализации и превратились в художественные средства фабулярно-композиционного и стилистического характера, а К. стала одной из литературных условностей, используемой в основном в *романе* и *драме*. К важнейшим характерным её чертам относятся поэтика мира наоборот, амбивалентность художественного мира, многостильность и широко понимаемая диалогичность, достигаемая с помощью использования разных форм и жанров высказывания, в том числе и ярмарочно-фамильярного языка, сильной пародийно-комической окраски, *игры* литературными схемами, введения литературных персонажей в стилистически чуждые им *контексты*, соединение противоположных моделей. К. также способствует введение фигур плута, шута и дурака, которые, по мнению Бахтина, являются телесным воплощением духа карнавала. Эти персонажи позволяют изменить *образ автора* или *героев*, давая им предлог для преувеличения, пародии, подражания кому-то другому. Их жесты и слова выполняют те же функции, что и карнавальные мезальянсы – выявляют условность, противостоят жестким конвенциям, показывают бессмысленность общепризнанных норм. Охватывая разные плоскости литературного произведения, от языкового уровня, через художественный мир, до идейного содержания и

жанровой структуры, а также являясь устойчивым компонентом культуры. К. оказывается инструментом интерпретации, полезным в разные эпохи как в анализах конкретных произведений, так и в литературных и культурных процессах.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ТФР. М., 1965; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ПИД. М., 1963; *Махлин В.Л.* Карнавализация // ЛЭТП; Teoria Karnawalizacji. Konteksty i interpretacje / Praca zbiorowa pod red. A. Stoffa, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej. Toruń, 2000.

А. Скубачевска-Пневска
(пер. В. Докучаевой)

КАТАРСИС в литературном *произведении* (греч. букв. – «очищение») – термин др.-греч. философии и эстетики, обозначающий, по А.Ф. Лосеву, «сущность эстетического переживания», но исторически получивший два различных варианта своего основного значения: 1) характерный для *драмы*, в особенности *трагедии*, эмоциональный контакт *читателя*-зрителя с *героем* в момент его *катастрофы*; 2) свойственная любому произведению словесного творчества «встреча» сознаний читателя и героя, читателя и автора, создающая смысловую границу произведения и его эстетическую «завершенность».

История категории – процесс расширения первого (первоначального) ее значения, которое обычно связывают с именем Аристотеля, хотя далеко не очевидный смысл его предельно лаконичного высказывания об очищении «посредством сострадания и страха <...> подобных страстей» в «Поэтике» (49b24) расшифровывался всегда лишь в контексте общих представлений той или иной эпохи об античной культуре. Точка перехода в этой области от философско-эстетического «традиционализма» к нетрадиционалистскому периоду, очевидно, – переосмысление сущности К. в статьях Шиллера и Гете, позиции которых соотносятся как реплики непрямого диалога.

Трактовка категории К. у Шиллера – особенно в статье «О патетическом» (1793) – двойственна. С одной стороны, в эстетическом переживании он хочет видеть сочетание захватывающего сознание аффекта (страдания героя и сострадания созерцателя) с освобождающим действием интеллекта, который один только может обосновать моральную самостоятельность человека. Жизненная возможность и эстетическая необходимость нравственного возвышения над собственным аффектом осуществляются при этом, по мнению Шиллера, и в герое, и в созерцателе, т. е. на основе полного самоотождествления «я» адресата произведения с героем. Поскольку от созерцания трагического в жизни эта ситуация отличается для философа всего лишь «вероятным», а не действительным характером изображенного события, мы видим, как традиционально «аристотелевская» трактовка К. сочетается с почерпнутой из этого же источника идеей о том, что поэзия философичнее истории, так как изображает возможное и вероятное. С другой стороны, Шиллер утверждает, что «один и тот же предмет может не нравиться нам с точки зрения морали и быть весьма привлекательным с точки зрения эстетики». Эстетическая оценка предмета, основанная на потребности воображения в «свободной от всяких законов игре», как раз резко отделяет созерцателя от героя и от той моральной целесообразности, с которой соотносится его поступок (объект изображения «тем менее пригоден для эстетического применения, чем выше он морально» и «даже выводя перед нами совершеннейшие образцы нравственности, поэт не имеет и не может иметь никакой иной цели, как доставить нам удовольствие их созерцания»). Здесь очевидны вариации кантовских идей об отличии эстетического суждения от регулирующих принципов нравственного и познавательного и о его «бесцельной целесообразности», покоящейся на соответствии формы предмета закономерности воображения, т. е. спонтанной игре духовных сил созерцателя. С такой точки зрения К. – не сопереживание герою, а именно эстетическое переживание формы его изображения.

Гете в небольшой статье «Примечание к "Поэтике" Аристотеля» (1827) переводит спорное место о К. следующим образом: «свое воздействие она заканчивает только после длительного чередования страха и сострадания – примирением этих страстей», подчеркивая, что Аристотель «толкует о построении трагедии», а не о ее «воздействии и притом отдаленном» на зрителя. Отсюда и замена понятия К. синонимичным, по-видимому, для Гете понятием «умиротворяющей завершенности», которая «требуется» не только от трагедии, но и «от всех, в сущности, поэтических произведений». Как видно, эта трактовка развивает кантовский подход к проблеме эстетического. В то же время она чрезвычайно близка восходящей к той же «Критике способности суждения» шиллеровской идее «преодоления содержания формой».

Различие в акцентах на субъекте «переживания» или на структуре произведения создает повторяющуюся в истории эстетики ситуацию. Аналогичным образом дополняют друг друга трактат Ницше о рождении трагедии, где затрагивается и происхождение романа, и статья Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия». В последней «катастрофичность» произведений писателя и их К. охарактеризованы в свете идей Ницше о «состоянии индивидуации как источнике и первооснове всякого страдания», т. е. о трагедии обособления и о разрешающем её неизбежном возврате личности в лоно мировой жизни. Бахтин, полемизируя с эстетикой «вживания» в работе «Автор и герой в эстетической деятельности», имеет в виду, в частности, и проблему К. в трактовке Вяч. Иванова. Отсюда возникает формула «возвращаемся в себя и на свое место вне страдающего». Требующему вживания К. тем самым противопоставляется «завершение», осуществляемое автором-творцом при условии вненаходимости и на основе «восполнения» смысла бытия героя «внежизненным» по отношению к нему авторским смыслом. Но и у Ницше дионисийство этически переживаемой жизни преодолевается аполлонической завершающей формой (не случайно в его трактате присутствуют ссылки на эстетику Шиллера). Та же идея «преодоления содержания формой» – основа разработки категорий К. и катастрофы в «Психологии искусства» Л.С. Выготского.

Другая сторона проблемы К. – вопрос о специфических пространственно-временных условиях, в которых осуществляется событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей и преодоление разделяющей их границы в особом переживании «предела» героя и его жизни как целого. На почве теории трагедии от Аристотеля до Ницше и Вяч. Иванова идеальным воплощением таких условий представлялся театр: граница между эстетической реальностью (миром героя) и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, здесь столь же наглядна, сколь и преодолима; дистанция сведена к пространственной, что позволяет объединить героя и зрителя во вневременном настоящем переживания катастрофы. В то же время, согласно Ницше, сцена для подлинного героя трагедии, хора – орудие его са-

мосознания. Итоговый эстетический смысл трагического действа создается «встречей» самоосмысления хора с реакцией зрителя не на катастрофу действующего лица, а как раз на это воплощенное в хоре самосознание героя-деятеля. Отсюда возможность непространственной и одновременно внеэмоциональной, а именно диалогической трактовки К.: он понимается как «ответ» на чужую духовную активность. Непосредственным толчком к такому переосмыслению категории К. могла оказаться мысль Ницше о романе как антиподе трагедии, восходящем к платоновскому диалогу.

Этот теоретический импульс был реализован Бахтиным: идею Ницше он дополнил положением о событийности истины в древнем жанре, что и предвосхищает, с его точки зрения, особую природу последнего целого («событие искания истины») *полифонического романа*, соучастником, а не посторонним – объективным или сострадающим – наблюдателем которого является читатель. В качестве эстетического *завершения* событие диалога не принадлежит целиком ни миру героя, ни действительности автора и читателя. Но оно, тем не менее, хронотопично. Отсюда понятия «зона построения образа» и «творческий хронотоп». Противопоставление романа драме имеет для Бахтина, таким образом, принципиальное значение. В обоих случаях эстетическое событие завершения соединяет две инородных действительности и принадлежащих к ним субъектов, героя и читателя, – в отличие от эпопеи – в настоящем. Но К. драмы уничтожает внутреннюю дистанцию при сохранении внешней, пространственной; диалог же сохраняет внутреннюю чуждость чужого, хотя в нем и устанавливается – с внешней, пространственной точки зрения и одновременно в ценностном отношении – «максимально близкий контакт» миров и сознаний. В контексте этого противопоставления понятен акцент на *смехе* в теории романной «зоны контакта», по-видимому, связанный с разработкой проблем *комического* К. в книге З. Фрейда «Остроумие в его отношении к бессознательному».

В современной науке бахтинской трактовке категории «завершения» как диалогического, т. е. сохраняющего взаимную чуждость, контакта сознаний героя и читателя противостоит возрождающая идею вживания концепция *«рецептивной эстетики»*. Согласно афористическим формулировкам Г.Р. Яусса, с коммуникативной точки зрения К. – эстетическое «удовольствие от возбуждаемых речью (оратора) или поэзией собственных аффектов, которое может привести слушателя или зрителя как к переубеждению, так и к освобождению его духа», причем «эстетическая свобода» достигается «самонаслаждением в чужом наслаждении» (Jauss, S. 88, 166).

Лит-ра: Аристотель и античная литература. М., 1978; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968; *Гете И.В.* Примечание к «Поэтике» Аристотеля // Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1980; *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987; *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990; *Шестаков В.П.* Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983; *Шиллер Ф.* О патетическом // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957; *Jauss H.R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, 1991.

Н.Д. Тамарченко

КАТАСТРОФА в сюжете – см.: *Конфликт драматический, Кумулятивный сюжет*

КАТАХРЕЗА – см.: *Фигуры риторические*

КИНОМЕТАФОРА – см.: *Монтаж*

КЛАССИКА – см.: *Беллетристика*

КЛАССИЦИЗМА ПОЭТИКА – художественная система литературного направления, хронологические рамки которого в западноевропейских литературах традиционно определяются как вторая половина XVII – первая треть XVIII вв. Наивысшего расцвета К. п. достигает в XVII в. во французской литературе; именно тогда Н. Буало-Депрео сформулировал основные её принципы в дидактической поэме «Поэтическое искусство» (1674). В основе К. п. – картезианская философия, которая выводит материальное существование из идеи («Я мыслю, следовательно, я существую»). Разум интерпретируется как первичная и высшая духовная способность человека. Картина мира в классицизме делит реальность на два уровня: эмпирический и идеологический. Эмпирический уровень – это хаос разрозненных материальных предметов и явлений, над которым существуют всеобщая идея мироздания и совокупность идеальных образов материальных объектов. Подобная бинарная картина мира обусловливает такие аспекты К. п., как концепция личности и типология *конфликта*. Концепция личности в классицизме тоже двухуровневая: первый уровень – «естественный» человек, часть материального, эмпирического мира; второй – «общественный» человек, часть идеального мира, руководствующийся не страстями, а разумом. Так складывается сложная и противоречивая концепция личности, т. к. «естественный» и «общественный» человек – это один и тот же *характер*, находящийся в ситуации выбора. Следовательно, типологический конфликт в литературе классицизма состоит в выборе между личной склонностью и чувством долга перед некоторой надличностной силой (обществом или государством). Совершить правильный выбор герою помогает разум, единственно возможный аналитический инструмент, позволяющий различать добро и зло.

Законам разума подчинена и К. п., называемая иногда рационалистической; ее определяющими категориями являются иерархичность и нормативность. Литературным образцом для К. п. стала античная литература, понимаемая как наивысший эталон искусства. Одним из главных достижений античной литературы теоретики классицизма считали подражание природе, но природе не реальной, а идеальной, «украшенной». Этим обусловлено и преобладание в литературе классицизма стиха («украшенной» речи) над прозой, и иерархическая жанровая система.

Жанры подразделяются на три категории: высокие, средние и низкие жанры. К высоким относятся *ода*, *трагедия*, *эпопея*; к средним – *идиллия*, эклога; к низким – сатира, *комедия*, *басня*. Данная классификация неразрывно связана с бинарной картиной мира: в низких жанрах изображается материальная реальность, и частный человек предстает в своих социальных связях; в высоких жанрах человек предстает как существо духовное и общественное. *Герой* низких жанров – обычный человек; герой высоких жанров – исторический или мифологический персонаж. Этический статус героя зависит от его выбора: он положительный, если герой выбирает разумную страсть, и отрицательный, если выбирает неразумную. К. п. не допускает полутонов как в этиче-

ских оценках, так и в соблюдении эстетических норм. В К. п. невозможно смешение трагического и комического, элементов разных жанров. Модель каждого жанра взята из античной литературы, отступать от его *канона* невозможно, и поэтому каждый *текст* оценивается с точки зрения его соответствия существующей жанровой модели. Жанровые образцы, на которые ориентировались писатели-классицисты – это эпопея Гомера и Вергилия, трагедия Эсхила, Софокла и др., ода Пиндара, комедия Аристофана, басня Эзопа, сатира Горация и Ювенала.

Эталоном К. п. считается поэтика французского классицизма. Все вышеперечисленные особенности в полной мере характеризуют этот её вариант. Своеобразие К. п. в русской литературе обусловлено целым рядом факторов: во-первых, она возникает почти на век позже французской, в середине XVIII в. Во французской литературе этой же эпохи К. п. сочетается с идеологией Просвещения. Русский классицизм сразу же ставит перед собой просветительские задачи, и его становление начинается с низкого жанра, социально-критического по своей природе, – сатиры А.Д. Кантемира. Во-вторых, для русской К. п. характерен особый конфликт, принципиально отличный от конфликта западноевропейской классицистической литературы. Для русского менталитета не актуальна трагедия отказа от личного в пользу высшей надличностной силы, так как подобный выбор предрешен. Но ситуация выбора, выполняющая конфликтообразующую функцию, остается. Это актуальный в эпоху дворцовых переворотов выбор между легитимной и нелигитимной властью, а, точнее, поскольку ни один из русских монархов с момента смерти Петра I и до воцарения Павла I, не пришел к власти законным путем, конфликт между представлением о власти как о возможности реализации эгоистических страстей и представлением о власти, осуществляемой во благо подданных. Выбор между разумной и неразумной страстью сохраняется, однако конфликт становится социально-политическим. Герой не смиряет индивидуальную эгоистическую страсть ради общего блага, но защищает свой персонализм от тиранических посягательств. Как следствие, русские классицисты (главным образом, драматурги) черпали свои сюжеты не столько из античной мифологии и истории, сколько из русских летописей и сравнительно недавней отечественной истории («Димитрий Самозванец» А.П. Сумарокова). В-третьих, русская К. п., в отличие от французской или иных западноевропейских аналогов, не имела опоры на сложившуюся литературную традицию. И литературный язык, и систему *стилей* и жанров, и *систему стихосложения* нужно было создать, и, таким образом, литературная теория в русской К. п. опередила практику.

Основные нормативные акты русского классицизма: «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» В.К. Тредиаковского (1735) и «Письмо о правилах российского стихотворства» М.В. Ломоносова (1739), содержащие идеи о реформе стихосложения; «Две эпистолы (В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве)» А.П. Сумарокова (1748), предлагающие регламентацию жанровой системы, и «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» М.В.Ломоносова (1758), посвященное реформе русского литературного языка.

Наиболее репрезентативные жанры русской К. п.: ода (М.В. Ломоносов), трагедия (А.П. Сумароков), комедия (Д.И. Фонвизин). Все они так или иначе рассматривают проблему власти. Типический *лирический сюжет* торжественной оды в К. п. (и у Ф. Малерба, и у М. Ломоносова) – прославление монарха. Однако, с приходом к власти Екатерины II, легитимность которого была весьма спорной, тональность ломоносовской оды меняется: в «Оде торжественной Екатерине Алексеевне на ее восшествие на престол 28 дня 1762 года» поэт позволяет себе поучать монархиню. Сходной проблематике посвящена значительная часть трагедий русского классицизма, в том числе и «Димитрий Самозванец» (1771) А.П. Сумарокова. Автор подчеркивает, что значение имеет не столько легитимность власти, сколько действия и поступки самого монарха («Когда б не царствовал в России ты злонравно, / Димитрий ты иль нет, сие народу равно»). Проблеме власти (и злоупотребления властью) посвящена и комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль».

Элементы просветительской идеологии в названных текстах очевидны, и это представляется характерной особенностью русской К. п., которая, при всей ее нормативности, открыта для иных стилей и направлений. Впоследствии один из первых русских сентименталистов М.Н. Муравьев обратится именно к оде Ломоносова как к литературному образцу и источнику эмоционально окрашенной лексики.

Лит-ра: *Гуковский Г.А.* О русском классицизме // Поэтика. Вып. V. Л., 1929; *Курилов А.С.* О сущности понятия «классицизм» и характере литературно-художественного развития в эпоху классицизма // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982; *Лебедева О.Б.* Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996; *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма // Контекст 1982. М., 1984; *Серман И.З.* Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973; *Стенник Ю.В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.

Е.И. Самородницкая

КЛАССИЧЕСКИЙ ОБРАЗ (тела) – см.: *Герой, Гротескный субъект, Визуальное в литературе, Завершение художественное, Портрет*

КНИГА ПРОЗЫ – 1) в широком смысле: комплекс эпических произведений, объединенных под общей обложкой. Это обозначение подчеркивает художественный статус произведений, не конкретизируя природу самого их объединения; 2) собственно терминологическое значение: структура, занимающая пограничное положение между прозаическими сборником и циклом. Отличия от второго: а) отсутствует единый *герой* (произведения объединены *повествователем* или представляют совокупность взглядов одного субъекта на мир); б) налицо «текучесть» текста; в) ряд самостоятельных произведений связан лишь общей темой («Человеческая комедия» Бальзака, современные детективные серии). В этих случаях обычно указывают, что традиционные термины «прозаический цикл» или «прозаический сборник» не охватывают подобные структурные возможности (Ю.В. Лебедев, О.Г. Егорова).

Таким образом, К. п. – это, как правило, эпическая книга, выстроенная на основе циклизации, но не являющаяся циклом. Крайне редко основой книги считают ее прозаический характер. В этом случае на первом плане оказывается формальная оппозиция проза / стих, и становится возможным говорить, напр., о «Темных аллеях» Бунина как о «лирической книге в прозе» (М.С. Штерн, О.В. Мирошникова).

Генезис К. п. видится по-разному. Он или связывается с художественной ситуацией 2-й половины XIX – начала XX вв., или ведется от *эйдетической* (риторической) *поэтики* (Г.С. Прохоров). В первом случае прозаическая книга выво-

дится напрямую из художественного цикла: как еще одна экспериментальная форма, сложившаяся в условиях мировоззренческого кризиса 10–20-х гг. XX в. и способная обнаружить какое-то неразрушимое единство в потерявшем внутренние связи мире. К. п. при таком понимании – сложное построение, в котором сосуществуют различные жанры (*рассказы*, *новеллы*, *стихотворения в прозе*). Объединяющим элементом служит «романная стратегия» (О.Г. Егорова, А.Н. Ушакова), превращающая конгломерат разных произведений в единое целое. Отмечается родство между «книгой повестей» и «русским прозаическим романом» (Л.Е. Ляпина). Однако вряд ли правомерно считать романизацию, характерную в XIX – XX вв. вообще для эпики, признаком особого жанра.

Согласно другой точке зрения (Г.С. Прохоров), генезис К. п. относится к позднесредневековой культуре, печать которой эта форма сохраняет и поныне. В литературе «эйдетической» (С.Н. Бройтман) эпохи или, согласно другой терминологии, в период «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев) существовали прозаические произведения, представлявшие собой художественные единства, но обладавшие подвижным текстом (зерцала, физиологи, цветники). К. п. в этих случаях – художественное целое, строящееся на основе тотальной антиномичности. Для неё характерен особый тип авторства, при котором творческая воля имперсонального *автора*-творца последовательно проявляется в литературных действиях серии «писателей». Тип авторства допускает подвижность текстового состава, ибо каждый переписчик наделяется правом исправлять текст. Это исправление, однако, оказывается не искажением, а приближением текста к идеалу. За антиномией автор-творец / писатель скрывается другая антиномия, конкретный текст / идеальное произведение. В то время как конкретный текст создается a priori несовершенным (с печатью своего времени), идеальное произведение существует присно, требуя воплощения. Антиномия *текст* / *произведение* приводит к антиномичности «внутреннего мира» книги. В то время как идеальная К. п. говорит обо всем мире, наше историческое знание о нем пластично и постоянно меняется. Внутренний мир эйдетической прозаической книги – это просвечивание полного набора событий, содержащегося в идеальном произведении, сквозь его несовершенное отражение, представленное в конкретных текстах. Антиномичный характер эйдетической книги выражается через инвариантный *сюжет*: в его центре – чудо воплощения / проявления в текущем мире онтологической сущности. К. п. стремится преодолеть множественность явлений и хаотичность мира указанием на некое сверхединство, в котором все антиномии качественно преодолеваются.

Ви́дение мира как эстетического в своей глубине, свойственное эйдетической К. п., сохраняется доныне. Это позволяет говорить о преемственности современной К. п. по отношению к эйдетической. Однако при вступлении древней литературной формы в постэйдетическую эпоху произошел ряд деформаций, связанный с разрушением антиномичности. К. п., для которой характерно отсутствие выраженной системы героев при абстрактном повествовании от 3 лица, в условиях доминирующего личного авторства стала восприниматься как сообщение от лица биографического автора. В итоге ряд прозаических книг лишился художественности и стал прочитываться как публицистика. Подобная судьба постигла такие значительные и стилистически разные явления русской литературы, как «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского, «Взвихренная Русь» А. Ремизова, «Доски судьбы» Вел. Хлебникова.

Лит-ра: *Афонина Е.Ю.* Поэтика авторского прозаического цикла. СПб., 2006; *Егорова О.Г.* Единство в многообразии (о книге И. Бунина «Темные аллеи»). Астрахань, 2002; *Киселев В.С.* Статьи по теории и истории метатекста (на материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX в.) // Вестник Томского государственного университета. 2004. № 23; *Лебедев Ю.В.* У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–1860-х годов. Ярославль, 1975; *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX в. СПб., 1999; *Мирошникова О.В.* Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века). Омск, 2002; *Прохоров Г.С.* Поэтика прозаической книги (эйдетический период): Опыт интерпретации. Коломна, 2007; *Ушакова А.Н.* Жанровый потенциал книги Э. Монтале «Динарская бабочка»: Автореф. дисс. … к.ф.н. М., 2006; *Штерн М.С.* В поисках утраченной гармонии: Проза И.А. Бунина 1930–1940-х годов. Омск, 1997.

Г.С. Прохоров

КНИГА СТИХОВ – одна из главных форм художественной циклизации стихотворных *произведений*; «сверхцикл», позволяющий в пределе объединять в своем составе не только *лирику*, но и *поэмы*, и произведения других *жанров*. Разножанровость состава – не единственно возможная характеристика К. с. как особой формы циклизации стихотворных произведений. К. с. – художественная целостность, своеобразный способ выражения авторского сознания и, одновременно, организации читательского восприятия. В предисловии к собственной книге стихов «Urbi et Orbi» В.Я. Брюсов писал: «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». (Брюсов, с. 604-605).

К. с. как большая форма лирики складывалась исторически. К ней прибегали Овидий, Гораций, Петрарка и др. поэты античности и эпохи Возрождения. К. с. формировалась в основном по жанрово-тематическому принципу: «Скорбные элегии или письма с Понта», *послания*. К. с. могла служить и обозначением одного из разделов или частей (*цикла*), и обозначением целого, всего состава печатаемых произведений. Традиция объединения отдельных стихотворных произведений в разделы и К. с. оставалась устойчивой длительное время, на протяжении XVII – XVIII вв. во всей европейской и русской поэзии. Понятие К. с. тесно соседствовало с понятиями «сборников», «сочинений», «творений», «опытов» и т. п.

Собственно авторские К. с., имеющие нежанровые заглавия и индивидуально заданный характер *композиции*, начинают появляться только в XIX веке. Первой в полном смысле этого слова К. с. в русской поэзии были «Сумерки» Е.А. Баратынского (1842). Кроме эмоционально значимого заглавия произведение Баратынского отличается и продуманной композицией. Вслед за посвящением «Князю П.А. Вяземскому» в стихотворении «Последний поэт» можно обнаружить целый комплекс *тем* и *мотивов*, который получит свое дальнейшее развитие в *контексте* художественного целого К. с Баратынского. Это и центральный для неё мотив «железного века», и связанное с этим мотивом духовное противостояние поэта и времени, чувства и рассудка, веры и неверия, прошлого и современного и т. д. Практически любое стихотворение в художественном пространстве «Сумерек» способно вступить во взаимодействие с любым

другим стихотворением К. с., передать или позаимствовать часть «своего» или «чужого» *художественного смысла*.

По степени «охвата» разных языков, *стилей*, сознаний «Сумерки» Баратынского не знают себе равных среди различных циклических образований в поэзии XIX в. Художественная форма «Сумерек» как К. с. была наиболее органичной для выражения сознания единства мира, разделенного на отдельные и внешне малосвязанные части, удержания зыбкого равновесия между процессами его единения и распада. В то же время «Сумерки» Баратынского, в сущности, ознаменовали символический переход от пушкинской поэтической эпохи к послепушкинской.

Начиная со второй половины XIX в., тенденция лирической циклизации в русской и европейской поэзии становится ведущей, а в начале XX в. приобретает характер нормы творчества. Лирическая поэзия создается неизменно в виде циклов или К. с. Особенно заметным жанр К. с. становится в творчестве поэтов-символистов: П. Верлена, Э. Верхарна, А. Блока, А. Белого, В. Брюсова и др. Несмотря на богатую традицию, К. с. в XX в. остается в основном индивидуально-авторским жанром лирического творчества.

Лит-ра: *Альми И.Л.* Сборник Е.А.Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стиль. Поэтика. Вып. 8. Владимир, 1973; *Бочаров С.Г.* «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского). М., 1985; *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007; *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1973; *Долгова О.* А. Жанрообразующие особенности книги стихов А. А. Блока «Седое утро» : Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002 *Лекманов О.А.* Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века; О.Э.Мандельштам. «Камень» (1913). Дис... канд. филол. наук. М., 1995; *Лекманов О.А.* О трех акмеистических книгах. М. Зенкевич. В. Нарбут. О. Мандельштам. М., 2006; *Магомедова Д.М.* А. Блок. «Нечаянная Радость»: Источники заглавия и структура сборника // *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А.А. Блока. М., 1997; *Магомедова Д.* Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэтика романтического вокального цикла // Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М., 2006; *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века. Л., 1986.

М.Н. Дарвин

КОНДАК – см.: *Гимн*

КОЛЛАЖ – см.: *Монтаж*

КОЛЛИЗИЯ (лат. collisio) – понятие, объединяющее внеэстетическую и эстетическую реальности в представлении о жизненном противоречии, служащем источником развертывания *сюжета*. Введенное в эстетику Гегелем, оно, с точки зрения классика немецкой философии, определяет специфику *драмы*.

В широком смысле К. изначально определяет жизнь человека, ставя его в пограничную ситуацию – на грани внешнего и внутреннего. Для Гегеля К. непосредственно связана с *ситуацией*. Всеобщее состояние мира, предстающее как гармония, содержит в себе возможность и неизбежность раздвоения: «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраниться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Однако и коллизия еще не есть действие, а содержит в себе лишь начатки и предпосылки действия».

В соответствии с принципом триадичности Гегель выделяет три типа К., рассматривая их по мере усложнения: первый уровень обусловлен физической ущербностью *героя*, при этом не болезнью как таковой, а страданием как мотивацией раскрытия душевных качеств личности (болезнь Адмета в трагедии Еврипида «Алкеста»); второй представляют коллизии, переживаемые героем из-за несоответствия свободы его духа и зависимости от рождения (Эдип); третий тип являет несоответствие частной гармонии и коллизии, существующей во внешнем мире (история Ромео и Джульетты). Впоследствии противоречия, которые Гегель называет К., будут обозначаться термином *конфликт*. К. характеризует внешние обстоятельства, а конфликт неизменно затрагивает внутреннюю жизнь героя, точнее – его позицию. «Коллизию создает стечение обстоятельств, которое ставит героя пьесы перед необходимостью волевого решения – выбора пути. Если этот выбор согласуется с действительностью, то возможный конфликт с ней предотвращен. Если же герой решает противоборствовать обстоятельствам – начинается драматическая борьба, коллизия перерождается в конфликт. Момент принятия решения и становится «формулой перехода» от коллизии к конфликту... Коллизия возникает в силу течения событий, конфликт – в силу решения героя» (Сахновский-Панкеев).

Таким образом, термины, бытующие в основном как синонимы, имеет смысл разграничить по преимущественному преобладанию К. в эпосе, конфликта – в драме. Эти традиционные понятия помогают глубже понять принципиально новую эстетику и поэтику драмы Чехова, когда герои совершают «противоестественную» для драматических персон попытку вернуть конфликт в русло К.

Лит-ра: *Гегель Г.Ф.* Эстетика. В 4 т. Т. 1. М., 1968; *Сахновский-Панкеев В.А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.

Н.И. Ищук-Фадеева

КОЛОН – см.: *Проза*

КОМЕДИЯ – один из двух основных *жанров драмы*, представляющий смеховую сторону «серьезного» мира и имеющий целью «поучать, развлекая». Акцентирование первого или второго аспекта определяет жанровые разновидности К.: «поучающие» виды – сатирическая или этологическая К. и фарс; виды «развлекательные» – водевиль, commedia dell'arte. В поэтике К. доминирует *прием* повторения, реализуемый на разных уровнях. В *сюжете* повторение приобретает вид параллельного действия, где ситуация господ «дублируется» ситуацией слуг, чем и обусловлена комичность как положений, так и зачастую характеров. На концептуальном уровне повторение восходит к философскому пониманию несвободы: жизнь принимает вид театра, в котором человек – марионетка, «повторяющая» то, что запрограммировано свыше. Усложненное повторение, эффект которого возникает из превращения положения в свою противоположность, Бергсон называет инверсией. Наконец, еще более сложный тип повторения – интерференция, возникающая в результате наложения, что особенно характерно для герои-комического жанра.

К. – древний жанр, возникший вслед за *трагедией*, что и определило традиционную логику анализа – в сравнении со «старшим» жанром. Генетически она, как и трагедия, восходит к дионисийским празднествам; точнее, их составной части – фаллической процессии, сопровождающейся ритуальным смехом и ритуальной бранью (эсхрологией). В книге «Власть сатиры: магия, ритуал, искусство» Р. Эллиотт, основываясь на утверждении Аристотеля о том, что К. происходит из инвективы или *сатиры*, пытается последова-

тельно проследить этапы этого процесса. Фаллическая песня носила обязательный диалогический характер, ибо предполагала наличие хора и ведущего. Наряду с призывами к божествам, Гименею и/или Фаллосу были и ямбические импровизации насмешника-корифея, направленные на какое-либо частное лицо, обычно называемое прямо по имени. Нет сомнения, что цель ритуала заключалась в распространении благодетельной идеи плодородия, обнимающей собой землю, животных и человека. Традиционно эта процессия ассоциируется с атмосферой радости, непринужденности и даже оргиастической раскованности, но именно ямбический компонент фаллических песен, как считает Р. Эллиотт, резко диссонирует с доминирующим настроением торжественной радости. Соответственно цель ритуала была двуединой - призыв добрых сил через заклинания, с одной стороны, и изгнание злых сил посредством воздействия магической мощи ритуального сквернословия – с другой.

Две стороны ритуала, видимо, послужили основанием для последующей дифференциации первоначально слитного комического пра-театра. Идея сохранения жизни и ее возрождения, воплотившаяся вначале в сексуальной магии как таковой, затем в символе священного брака и, наконец, в пресловутом свадебном венце, обязательно венчающем К. нового времени, сформировала жанр с последующим делением его на К. характеров и К. положений. Праздничная процессия в честь бога Фаллоса периодически прерывалась инвективой (импровизируемой лидером-корифеем церемонии), цель которой была явно магическая: её достижению служили ритуальное сквернословие и обязательные для этой процессии непристойности – в жестах и поведении. «Инвективная» сторона обряда легла в основу сатирической или этологической (нравоописательной) модификации комедии.

Следы ритуального источника в драме сохранились: моменты, определяющие структуру аристофановской комедии, несут на себе печать стереотипных черт фаллического обряда. Знаменитое соревнование Кожевника и Колбасника в поношении друг друга («Всадники») – не единственный, хотя и самый выразительный пример ритуального сквернословия. Эсхрология, составившая вторую часть ритуала, постепенно кристаллизуется в осмеяние, страх которого был настолько силен, что «в древних обществах люди предпочитали быть повешенными, но не осмеянными» (Р. Эллиотт). То же самое можно сказать и о непристойностях старой К., которыми она обязана сексуальной магии. «Всадники» также – воплощение «черной» магии ритуала, долженствующей наказать зло. Действия как такового нет – оно приравнено к агону, цель которого – выяснить, кто одержит верх. Победителем же выйдет тот, кто окажется искуснее в ругани и бахвальстве. Если вся «Лисистрата» – подготовка к брачной ночи и ее подразумеваемое начало в финале, то эта К. начинается попойкой, которая постепенно перерастает в «пир» – symposium, на котором правит шут и где пальма первенства достается тому шуту, кто с наибольшей полнотой сыграл свою роль. Подобно тому, как в «Лисистрате» доминирует сексуальная лексика, «Всадники» наполнены разговорами о еде, актами еды, мышлением в категориях еды. Но в древности акт еды был тождествен жертвоприношению, являясь ритуальным поеданием самого божества – условием «не только омоложения, но палингенесии, “нового рождения”, “воскресения”» (О. Фрейденберг). Оба шута – Кожевник и Колбасник – обнаруживают хорошо известные и по ритуальному источнику, и по древним фарсам маски – маску повара (Колбасник) и маску обжоры (паразита). К тому же их имена, совпадающие с родом занятий, по сути своей тоже имена-маски. «Мифологема еды породила длинный ряд комических персонажей, маски которых трансформировались в имена типа Jean Potage во Франции, John Bull в Англии, Hanswurst в Германии. Брак как результат сексуальной магии обернулся пресловутым свадебным венцом, венчающим классическую комедию нового времени. И только жертвоприношение, как правило, остается в мифологическом подтексте» (О. Фрейденберг).

Итак, инвектива легла в основу сатиры, а гименеи, свадебные гимны, – в К. положений и К. характеров. Знание породившего комедию обряда особенно необходимо при анализе сложных текстов, как, напр., «Мизантроп» Мольера, который в течение долгого времени считали «неправильной» К. Но, со структурной точки зрения, это классическая К. Здесь просматривается соединение двух составляющих фаллического обряда: инвектива (Альцест) и сакральный брак (Филинт). Близка к этому архаическому типу комедии и «трагедия» (В. Одоевский) Грибоедова «Горе от ума». В К. нового времени в мифологический подтекст уходят и все ритуальные связи с осмеянием зла как смерти и восхвалением во имя сакрального брака, хотя многие принципы комедийной поэтики по-прежнему мотивированы обрядовой структурой. Так, длительное время в театре сохраняются маски, и это тем более значимо, что герой комедии, в отличие от трагедийной личности, воспринимается отчужденным как от автора, так и от зрителя – это **другой**.

Наблюдения, порождающие К., внешние, ибо «мы бываем смешны только той стороной нашей личности, которая ускользает от нашего сознания»; а её восприятие напрямую связано с отчужденным от создателя героем: »...смешное требует... для полноты своего действия как бы кратковременной анестезии сердца. Оно обращается к чистому разуму» (А. Бергсон). Философ определяет и психологический контекст, рождающий *смех*: «Равнодушие – его естественная среда. У смеха нет более сильного врага, чем волнение», тем самым разграничивая **смешное**, воплощающееся в К., и комическое, бытующее и в трагедии, и в эпике. Равнодушие и отчужденность, столь эмоционально чуждые трагедии, но естественные для К., по сути дела отражают разнонаправленную апелляцию к уму и к душе в этих жанрах. Уолпол формулирует эту дихотомию на уровне мироощущения: «The life is tragedy for those who feel and comedy for those who think» («Жизнь – это трагедия для тех, кто чувствует, и комедия для тех, кто мыслит»). По Бергсону, переживание, трагичное по своей природе, глубоко индивидуально и уединенно – *смех*, непосредственно связанный с разумом, нуждается в отклике, в непосредственной реакции. «Публичность» смешного своеобразно преломляется в комическом вообще, в К. в частности. «Прототип» героя в трагедии – сам творец, в К. – другие люди, но именно в силу этого трагедия воздействует эмоцией исключительности, а в К. возникает эффект общности. Наконец, к смеху и К. прибегают тогда, когда юридический суд бессилен – именно в этой ситуации особое значение приобретает суд общественный. Комическое «не принадлежит целиком ни искусству, ни жизни... Вот почему комедия ближе к реальной жизни, чем драма. Чем величественнее драма, тем глубже обработка, которой поэт должен был подвергнуть действительную жизнь, чтобы выделить из нее трагическое в чистом виде. Комедия, наоборот, только в самых низких своих видах, в водевиле и в фарсе, резко расходится с жизнью: чем выше она поднимается, тем больше стремится слиться с нею, и в действительной жизни бывают сцены настолько близкие к высшим видам комедии, что театр мог бы воспользоваться

ими, не изменяя в них ни одного слова» (Бергсон). В отличие от А. Бергсона, рассматривавшего смех как таковой в его синхронном разрезе, В. Пропп считает, что смех можно рассматривать только в плане историческом. В современном сознании смех – знак веселья, в древности – это знак жизни. В этом контексте особую значимость приобретает комедийный герой, который наделен волей к преобразованию ситуации. Достижение цели определяет жанровую специфику *драматического сюжета*: трагедия воспроизводит миф или историю, К. – сегодняшний день; трагический герой невольно становится объектом приложения невидимых, но могущественных сил, пытаясь противопоставить им свою позицию; комический – субъектом действия.

М. Кургинян видит различие трагедийного и комедийного сюжетов в разного типа соотношениях завязки и развязки: любой драматический сюжет строится на четкой соотнесенности начального и конечного элементов сюжета, но в К. они представляют элементарную антитезу (старый – молодой, бедный – богатый, безродный – знатный), а в трагедии – сложное преобразование, выстроенное на антиномиях не ситуативного, но мировоззренческого порядка (судьба Креонта и Эдипа в трагедии Софокла). Добавим к наблюдениям Кургинян следующее: трагедия, как правило, начинается с ситуации кажущегося благополучия (Эдип – хороший царь, мудрый правитель, заботливый муж и внимательный отец), а завершается полной катастрофой (Эдип «узнает» себя, в результате чего теряет все, чем он гордился). В комедии наоборот: ситуация кажущегося хаоса успешно разрешается волей героя (Лиситрате удается устроить мир, Фигаро – добиться желанного брака и обрести мать и т. д.).

В XX в. классическая К. перемещается на периферию карты жанров, выдвигая в ее центр т. н. «черную комедию», что мотивировано самой структурой жанра: благополучный финал не может не вызывать ощущение жанровой условности, граничащей с иллюзией; не случайно трагикомедия, ставшая доминантным драматическим жанром XX века, чаще всего строится на жанровой основе комедии.

Лит-ра: *Бергсон А.* Смех // Бергсон А.Собр. соч: В 5 томах. Т. 5. СПб., 1914; *Волькенштейн В.* Драматургия. М., 1923; *Дидро Д.* О драматической поэзии // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980; *Кургинян М.* Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Мокульский С.* Комедия // Литературная энциклопедия. [М.,], 1931; *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. Л., 1936; *Elliott R.* The power of satire: magic, ritual, art. New Jersey, 1960; *Kerr W.* Tragedy and comedy. New York, 1969.

Н.И. Ищук-Фадеева

КОМИЧЕСКОЕ (комизм) – один из *модусов художественности*; эстетическая модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), состоящая в архитектонической (см. *Архитектоника*) рассогласованности «я» *героя* – плута (Остап Бендер) или чудака (Дон Кихот) – с нормативными установлениями миропорядка, которые в смеховом освещении предстают не сверхличными заданностями, а всего лишь ролевыми масками.

Одной из наиболее ранних проб К. художественности в русской литературе явилась «Повесть о Фроле Скобееве», где плутовская перемена ролевых масок (сопровождаемая частыми переодеваниями) выявляет внутреннюю суверенность личности. Смеховое мироотношение, проникающее в высокую литературу начиная с эпохи сентиментализма, принесло «новый модус взаимоотношений человека с человеком» (Бахтин. ППД. с. 164), сформировавшийся на почве карнавального *смеха* (см.: *Карнавализация в литературе*). К. неотождествимо с сатирическим умалением «я»; оно несет эстетическому субъекту эмоциональной рефлексии (см.: *Эстетика и поэтика*) внутреннюю свободу от объективности и заданности, поскольку «провозглашает веселую относительность всего» (Бахтин. ППД, с. 167) и, выводя живую индивидуальность за пределы мертвенно-ролевого миропорядка – в межличностный мир «других», устанавливает «вольный фамильярный контакт между всеми людьми» (Бахтин. ТФР, с. 13).

К. разрыв между лицом и маской, напускным и искренним («Да, да, уходите!.. Куда же вы?» – восклицает героиня чеховского водевиля «Медведь») приводит к обнаружению подлинной самобытности – «той детской головки, что, словно в шляпной коробке, хранится в каждой человеческой голове» (Жан-Поль, с. 149). Это архитектоническая форма **юмора** (от англ. *humour* – причуда), делающего чудачество (личностную уникальность самопроявлений) смыслопорождающей моделью подлинно человеческого присутствия в мире, что нередко подчеркивается актуализацией архетипического мотива «карнавальной пары». Юмористическая апология индивидуальности достигается не путем патетического утверждения ее самоценности (*трагическое*), а только лишь ее обнаружением в качестве некоего ядра не подавляемой субъективности. Так, в шутливом стихотворении Е. Баратынского «Ропот» и «мощно-крылатая мысль», прерываемая просто крылатой мухой, и позерство «мечтателя мирного, нег европейских питомца», превращающегося в «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 существования. «Юмористический смех – это ... обнаружение несводимости человека к готовым, заданным формам жизни» (Фуксон, с. 47). Если сатирические персонажи «Ревизора» в финальной сцене замирают, то юмористический Подколесин в финале гоголевской «Женитьбы», напротив, оживает, становится самим собой, выпрыгивая из окна и одновременно из пустой ролевой маски жениха.

Однако К. эффекты могут обнаруживать и отсутствие лица под маской, где могут оказаться «органчик», «фаршированные мозги», «бред», как у градоначальников «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Такого рода комизм уместно именовать **сарказмом**. Здесь маскарадность оказывается ложью не мнимой роли в миропорядке, а мнимой личностности. Саркастическое «я» – это феномен нулевого «я», не способного к присутствию в мире без маски (утрата гоголевским майором Ковалевым носа оказывается равносильной утрате личного достоинства). Данная модификация К. (явленная, например, Чеховым в «Смерти чиновника» или – тоньше и сложнее – в «Душечке») напоминает сатиру, однако лишена сатирической патетичности. Пустота личного самоопределения обнаруживается здесь не в претензии на недостижимую сверхличную заданность, а в неразличимости нулевого «я» с его К. ролевой маской («пошлости» и «балагану» Душечка противопоставляет не «Фауста», а «Фауста наизнанку»). Родство сарказма с юмором в том, что высшей ценностью и здесь остается самобытность, однако если юмористическая индивидуальность явственно проглядывает сквозь маскировку (ср. перипетии «Барышни-крестьянки» Пушкина), то саркастическая псевдоиндивиду-

альность создается маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПИД. М., 1963; *Бахтин М.М.* ТФР. М., 1990; *Бергсон А.* Смех. М., 1992; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968–73 (см. Предметный указатель); *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981; *Жиличева Г.А.* Русский комический роман XX века. Новосибирск, 2004; *Карасев Л.В.* Философия смеха. М., 1996; *Лихачев Д.С.* Литературный «дед» Остапа Бендера // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1984; *Смирнов И.П.* Комическое // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001; *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989 (гл.3); *Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю.* Юмор чеховского анекдота // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1990; *Тюпа В.И.* Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы. М., 2001; *Фуксон Л.Ю.* Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993. См. также список лит. к ст. *Модусы художественности.*

В.И. Тюпа

КОММЕНТАРИЙ – см.: *Интерпретация произведения*

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ – инвариантная модель взаимодействия участников события общения (*дискурса*). Если само коммуникативное событие является событием индивидуальностей, то К. с. представляет собой некоторую систему фундаментальных параметров текстопорождения.

Категория «стратегии» характеризует субъекта, но принадлежит к высшему уровню абстракции в научном описании любой деятельности и не может быть сведена к «целенаправленной упорядоченности индивидуальных реализаций» (Степанов А. Д.). В отличие от тактики, которая формируется и управляется самим деятелем, стратегия им лишь избирается, после чего свободно избранная К. с. ограничивает инициатора коммуникативного события, навязывает ему типовую интенциональность его коммуникативного поведения. Смена стратегии почти всегда возможна, но переход к новой К. с. неизбежно означает прерывание одного высказывания и начало другого.

В проблемном поле *риторики и поэтики*, принципиально отличающемся от лингвистического, К. с. высказывания – помимо его принадлежности к определенной *дискурсной формации* – определяется набором характеристик: 1) риторической модальностью знания, убеждения, мнения или понимания; 2) преимущественной направленностью на объект (информативность), на самого субъекта (экспрессивность) или на *адресата* (иллокутивность); 3) наличием или отсутствием иерархических отношений между участниками коммуникативного события (говорящий может позиционировать себя по отношению к объекту и/или адресату «сверху вниз», «снизу вверх» или «на равных»); 4) включением или исключением субъекта и/или адресата в референтное поле высказывания; 5) сужением или расширением *дискурса компетенций* (говорить можно как о целом мире, так и о малой его частности; как от имени всех или многих, так и только от себя лично; обращаться как ко всем или нескольким, так и только к одной единственной индивидуальности); 6) синхронностью коммуникативного контакта (стратегия устной речи с использованием паралингвистических факторов) или его диахронностью (стратегия письменной речи, ориентированной на отстоящий во времени акт восприятия); 7) монологизированной закрытостью или диалогизированной открытостью высказывания; 8) возможными отклонениями от аристотелевской модели коммуникативного события в сторону его автореферентности (редукция объекта), автокоммуникативности (редукция адресата), анонимности (редукция субъекта); 9) мерой ритуальной нормированности или, напротив, оригинальной провокативности коммуникативного поведения. Наиболее продуктивные К. с. закрепляются практикой общения в формах *речевых жанров* (Бахтин).

В литературном произведении искусства «непрямого говорения» (Бахтин), в отличие от прямых высказываний, имеет место двоякое коммуникативное событие: не только дискурсивное, риторическим субъектом которого выступает *повествователь, рассказчик, лирический субъект* или действующее лицо, но и метадискурсивное, эстетическим субъектом (см. *Эстетика и поэтика*) которого выступает «облеченный в молчание» (Бахтин) *автор*. Второе представляет собой событие сотворческого сопереживания (единства эмоциональной рефлексии автора и *читателя*). К. с. этих двух разноуровневых событий общения могут соотноситься различно: от совпадения до полного рассогласования.

К. с. служит одной из базовых характеристик таких литературных явлений, как *жанр* и *парадигма художественности*. Так, К. с. романа резко отличается от К. с. эпопеи и других канонических жанров (см. работу Бахтина «Эпос и роман»); в эпоху классицизма рецептивная инстанция адресата позиционируется выше, чем креативная инстанция автора, а в эпоху романтизма – наоборот; реалистический роман отказывается от свойственного литературной архаике позиционирования героев как «лучших, чем мы, или худших» (Аристотель); в символизме зарождается, а в постсимволистскую эпоху углубляется и ширится провокативность художественного *письма* и т.п.

Лит-ра: см. список лит. к статьям *Дискурс*, *Риторика и поэтика*, а также: *Арутюнова Н.Д.* Стратегия и тактика речевого поведения // Прагматические аспекты изучения предложения и текста. Киев, 1983; *Иссерс О.С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2002; *Кинч В.* Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. М., 1988; *Койт М.Э., Ыйм Х.Я.* Понятие коммуникативной стратегии в модели общения // Психологические проблемы познания действительности. Тарту, 1988; *Кузнецов И.В.* Коммуникативная стратегия притчи в русских повестях XVII-XIX веков. Новосибирск, 2003; *Максимова Н.В.* «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М., 2005; *Рубакин Н.А.* Тайна успешной пропаганды // Речевое воздействие: Проблемы прикладной психолингвистики. М., 1972; *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005; *Тюпа В.И.* Дискурсный анализ «Скучной истории» А.П. Чехова // Контрапункт. М., 2005; *Тюпа В.И.* Коммуникативная стратегия чеховской поэтики // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава, 2006; *Шатин Ю.В.* Фигура ритора в зеркале семиотики // Дискурс. 1996. № 1; *Янко Т. Е.* Коммуникативные стратегии русской речи. М., 2001.

В.И. Тюпа

КОММУНИКАТИВНОЕ СОБЫТИЕ – см.: *Дискурс, Нарратология, Неориторика*

КОМПАРАТИВИЗМ (от лат. comparativus – сравнительный) **в поэтике** – использование в этой области сравнительного метода, применяемого и в других сферах гуманитарного знания.

Обозначившись в свернутом виде в эстетике предромантизма и романтизма (И.Г. Гердер, Ж. де Сталь), идеология и эпистематика сравнительного изучения национальных куль-

тур распространяется в Европе в последней трети XIX – начале XX в. под влиянием научных методов позитивизма (сравнительная анатомия Ж. Кювье, сравнительная физиология Д. де Блэнвиля, сравнительный эмбриогенез Ж.-В. Коста) и «морфологии истории» О. Шпенглера. Последний, обратив внимание на два феномена, принципиально важных при изучении культурной истории: уникальность каждой из культур и сходство (даже единство) процессов, проходящих внутри этих культур, первым наглядно продемонстрировал возможности сравнительной операции как техники гуманитарного исследования: когда констатируется различие феноменов и фиксируется их сходство.

В истории и теории литературы сравнительный метод присутствует априори как в качестве базисной операции логического мышления, так и в виде конкретных методик сопоставительного анализа, помогающих осознать сходство и различия явлений художественного словесного творчества, относящихся к разным национальным литературам. К. в данном – последнем, более специальном – смысле слова конституируется в 1890-е гг. (главным образом, благодаря усилиям французских исследователей Ж. Текста и Ф. Бальдансперже) как самостоятельная литературоведческая дисциплина – компаративистика (сравнительное литературоведение). Широкий спектр литературоведческой проблематики, подпадающий под «сравнительно-исторический» ракурс: аспекты типологической общности разнонациональных литератур (литературные течения, школы и направления, «стили», «эпохи»); вопросы «связей и влияний», регулирующие отношения как между отдельными национальными литературами, так и между словесной письменной культурой Запада, с одной стороны, и Востока, с другой; рецепция «иностранных» литературных фактов в рамках той или иной национальной словесности и, в связи с этим, круг вопросов, связанных с феноменологией художественного перевода, а в последнее время, благодаря усилиям американской школы У. Вайсштейна, также взаимоотношения литературы и других видов искусства – традиционно изучается в рамках компаративистики. Главным образом, в методологических параметрах двух парадигм: сопоставительно-типологической и сравнительно-исторической (генетической, предполагающей «контактное» воздействие).

Проявляя интерес к супранациональным литературным феноменам, таким как *жанры*, «вечные образы», «кочующие» или типологически сходные *сюжеты* и *мотивы* мировой литературы, имагология национальных типов (ср.: «образ итальянца в немецкой литературе», «образ немца в русской литературе»), компаративистика непосредственно соприкасается с теоретической и исторической *поэтикой*. Недаром создатель последней А.Н. Веселовский в равной мере стоял также и у истоков отечественного сравнительного литературоведения. Поэтологический спектр проблем находится в центре таких выдающихся компаративистских исследований, как «Шекспир и немецкий дух» (1911) Ф. Гундольфа, «Европейская литература и латинское средневековье» Э.Р. Курциуса (1948), «Байрон и Пушкин» (1924) В.М. Жирмунского.

В то же время сравнительное литературоведение, особенно исследования, посвященные межнациональным «связям и влияниям» литератур, изначально отличались избыточным эмпиризмом и описательностью и, как следствие, пренебрежением аспектами литературной формы – невниманием собственно к поэтике. Даже в случае обращения, например, к жанровой проблематике, как в знаменитом исследовании Ф. Брюнетьера «Эволюция жанров» (1892), можно отметить элементы заимствованного у естествознания эмпиризма (эволюция жанров была представлена французским ученым по аналогии с изучением зоологических видов в системах Дарвина и Геккеля), при активном использовании методологической позитивистской триады И. Тэна «раса – среда – момент» (именно расовыми и климатическими особенностями объяснялось при этом, например, отсутствие национального эпоса в китайской литературе). Во второй половине XX в. в реальной практике литературоведческого сравнительного анализа «естественным» становится обращение к опыту теорий *интертекстуальности* и *рецептивной эстетики*. Однако «официальная», «инстуционализированная» компаративистика (кафедры сравнительного литературоведения в Европе и США, периодические издания по компаративистике, регулярно проводимые всемирные конгрессы компаративистов) по-прежнему сдержанно относится к новым методологиям.

Закономерна поэтому критика расхожих компаративистских исследовательских практик со стороны литературоведческих школ, традиционно проявлявших интерес к поэтике: герменевтики, с одной стороны, и формализма и структурализма – с другой. Так, В. Дильтей и, вслед за ним, Х.Г. Гадамер выступают за предпочтительность в компаративном анализе диалогического сравнения индивидуальностей (автора, героя, читателя) или индивидуализированных художественных практик – общепринятому в компаративистике индуктивно-типологизирующему сравнению «по аналогии» и т. н. «парадигматическому» сравнению. Структуралистская критика компаративизма начинается еще на стадии *формализма*. Так, В. Шкловский в 1929 г., рассуждая об общности былинных и сказочных сюжетов и мотивов в литературах разных стран, отрицает валентность обеих компаративистских парадигм: как «историко-типологической» (объясняющей общность сюжетов сходством условий социально-экономического развития народов соответствующих стран), так и «генетической» («заимствование»), противопоставляя им, в качестве альтернативной эпистемы, внутренние законы «литературности» как таковой. Игнорирование вопросов поэтики – один из ведущих моментов комплексной критики, которой европейскую (главным образом, французскую) компаративистику подвергает в 1950-е гг. Р. Уэллек, ученик пражских структуралистов и представитель американской «новой критики». В 1980-е гг. немецкий компаративист Г. Бирус, предпринимая очередную попытку методологической самокритики сравнительного литературоведения, теперь уже в опоре на постструктуралистские теории, отмечает изменение самого материала компаративистских исследований: место отдельных «национальных литератур» в глобализирующемся мире все в большей мере занимают «отдельные дискурсивные практики».

Лит-ра: *Дюришин Л.* Теория сравнительного изучения литератур. М., 1979; *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979; Проблемы современного сравнительного литературоведения. М., 2004; *Тюпа В.И.* Компаративизм как научная стратегия гуманитарного познания // Филологические науки. 2004. № 6; *Охотников О.В.* Компаративистика // Философская энциклопедия / Под ред. В.Е. Кемерова. 1998 // http://terme.ru/dictionary/183/symbo/d/; *Birus H.* Am Schnittpunkt von Komparatistik und Germanistik. Die Idee der Weltliteratur heute // Germanistik und Komparatistik: DFG-Symposion 1993. Stuttgart, 1995; *Corbineau-Hoffmann A.* Einführung in die Komparatistik. Berlin, 2000; *Zima P.* Komparatistik. Tübingen, 1992.

Л.Н. Полубояринова

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФОРМЫ РЕЧИ (в литературе) – фрагменты *текста произведения*, имеющие типическую (повторяющуюся, узнаваемую) *структуру*, приписанные *автором*-творцом какому-либо из «вторичных» субъектов изображения (*повествователю*, *рассказчику*, *персонажу*, *образу автора*) или другому автору и обладающие различными функциями по отношению, с одной стороны, к субъекту данного высказывания и, с другой – к автору-творцу.

Термин в несколько различающихся вариантах употреблялся в исследованиях В.В. Виноградова («композиционно-речевые категории»), М.М. Бахтина («формы речи», «формы передачи речей», «типические формы высказывания») и В. Кайзера (Redeweisen, Redeformen). Под типической структурой имеются в виду определенные повторяющиеся способы выделения автором той или иной формы в тексте (установления ее внешних границ), а также устойчивый порядок смены точек зрения субъекта речи внутри этих границ. Функцией может быть воплощение «голоса» или точки зрения того или иного вторичного субъекта и в то же время выражение «художественной воли» автора-творца посредством соотнесения данной формы с другими в рамках субъектно-речевой структуры текста всего произведения.

Основные типы такого рода фрагментов и их разновидности настолько многочисленны и разнообразны, что с трудом поддаются классификации. Наиболее самостоятельный и в то же время объективированный субъект высказывания – *герой*. Можно выделить ряд форм, воплощающих его голос или точку зрения: прямая внешняя и внутренняя речь в монологической и диалогической форме, в виде записок или дневника («Герой нашего времени»), писем («Бедные люди»), ораторского выступления (речи прокурора и защитника в «Братьях Карамазовых»), вставных историй («Повесть о капитане Копейкине»), стихотворений (элегия Ленского) или иных произведений, являющихся предметом авторского изображения («Драма» Чехова). Менее самостоятельны и объективированы обычно такие речевые субъекты, как повествователь или рассказчик. С ними связаны формы *повествования*, *описания* и *характеристики*. Эти формы необходимы для изображения персонажей; в частности, для включения в текст их высказываний. Смысловые установки речевых субъектов первого и второго типа могут пересекаться в пределах высказывания, формально принадлежащего одному из них. К высказываниям этого рода (по М.М. Бахтину, «двуголосым») относятся *несобственно-прямая речь* персонажа, стилизуемый или пародируемый рассказ (*сказ*), а также диалогические реплики, строящиеся как реакция на произнесенное или предвосхищаемое *чужое слово* (реплика Каренина «Да, муж, нежный муж, как на второй год женитьбы...») или фрагменты чужой речи, *цитируемой* героем.

Наконец, существуют формы, с помощью которых вводятся фрагменты речи, не входящие в кругозор ни одного из названных речевых субъектов, т. е. не приписанные ни повествователю или рассказчику, ни персонажу. Таковы, с одной стороны, предисловия, послесловия или *эпилоги*; названия произведения, его частей или глав (*заглавия*) – формы собственно авторского слова; с другой стороны, – *эпиграфы* как один из вариантов слова, чужого для автора. Первые два вида обрамляющих фрагментов иногда могут быть приписаны *образу автора* («Герой нашего времени») или такой авторской маске, как «издатель» («Капитанская дочка»). Введенные в текст маски автора-творца, по сравнению с действующими и повествующими лицами – третий и наиболее внешний (по отношению к *миру персонажей*) слой «вторичных» изображающих субъектов. Эпиграфы же включают в субъектную сферу произведения других «первичных» авторов – подлинных или вымышленных; литературных, фольклорных (пословицы) или полуфольклорных (цитаты из Библии). Но названные обрамляющие формы могут также оставаться вполне анонимными. В таких случаях еще очевиднее их функция – освещение событий с более высокой, чем это дано внутри текста, жизненной позиции: таковы, напр., названия «Война и мир», «Преступление и наказание», выражающие авторский уровень миропонимания.

Сравнение форм каждого из перечисленных типов и их функций в составе разных произведений, а также изучение различных способов сочетания этих форм – существенное условие обоснованного и квалифицированного анализа композиции литературного произведения.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Виноградов В.В.* Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980; *Успенский Б.А.* ПК. М., 1970; *Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994; *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1954.

Н.Д. Тамарченко

КОМПОЗИЦИЯ (лат. compositio – составление) – система фрагментов *текста произведения*, соотнесенных с *точками зрения* субъектов речи и изображения; будучи «совокупностью факторов художественного впечатления» (М.М. Бахтин), она направляет сотворческую деятельность *читателя* – в этом её «телеологический» характер – на воспроизведение *эстетического объекта* произведения (*мира* его *персонажей* как *ценностной структуры*).

Господствующая, зафиксированная в большинстве справочников трактовка термина различает «узкое» и «широкое» его значения, предпочитая второе: К. – «построение произведения». Отсюда такие выражения, как «композиция сюжета» и «композиция образов», т. е. *система персонажей*. Однако «построены» равным образом любой элемент внешней или внутренней структуры произведения (напр., портрет и диалог или событийный ряд) и всё оно как целое. К. в таком понимании оказывается синонимом понятия «структура» или его «литературоведческой спецификацией» (Б.О. Корман). Обосновать право термина К. на существование и сделать его практически полезным означает – указать такой аспект произведения, который отражен только одним единственным понятием, связанным с этим термином. Исходящее из этого требования толкование понятия К. близко, напр., к идеям книги Б.А. Успенского «Поэтика композиции» – здесь сказано, что проблема *точки зрения* «представляется центральной проблемой композиции произведения искусства» (Успенский, с. 9), а также более ранних исследований М.М. Бахтина и П.А. Флоренского.

Бахтин настаивает на необходимости различать «эстетический объект» и «внешнее», «материальное» произведение и, в соответствии с этим, – строго разграничивать «архитектонические формы», которые «входят в эстетический объект», и «композиционные формы», которые «организуют материал». «Архитектоника» – структура эстетического объекта; «композиция – структура произведения, понятая телеологически, как осуществляющая эстетический объект» (Бахтин, с. 16–21). Сочетание категорий «композиция» и «конструкция», имеющих вполне аналогичные функции, находим у П.А. Флоренского. С одной стороны, произведение – «организованное единство его изобразительных средств» (например, геометрических форм); «основную схему строе-

ния» этого единства «и называют композицией». С другой стороны, «произведение нечто изображает» и «имеет некоторый смысл»; «Эту схему, или план художественного произведения, со стороны его смысла следует назвать *конструкцией*» (Флоренский, с. 115–117). Дуалистическая концепция художественной формы у Бахтина и Флоренского связана с общей для них искусствоведческой традицией формальным направлением в европейском искусствознании, а именно – с различением «видимого» и «форм видения» (А. Гильдебранд). Во введении к книге Г. Вёльфлина различаются «формы выражения» (или «архитектоника») и «способы изображения как такового», под которыми имеются в виду исторически сложившиеся «оптические возможности» (Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. С. 15–19). Позже аналогичная идея о дуалистической структуре произведения была высказана Р. Ингарденом.

Таким образом, «узкое» понимание К. восходит к строгому разграничению двух видов художественных форм в философской эстетике и искусствознании рубежа XIX–XX вв. И, наоборот, смешение этих форм и, соответственно, – расширительное истолкование К. заложено в русском формализме (где К., по Бахтину-Медведеву, понималась как «форма материала» и в то же время «объявлялась самим эстетическим объектом непосредственно») и унаследовано от него дальнейшим литературоведением.

По сравнению с этой второй традицией, более корректно соотносить понятие К., во-первых, только с *событием рассказывания*, а не с изображенным предметом (событием, о котором рассказывается). Во-вторых, событие рассказывания осуществляется текстом, деление которого на части (их соотношение или расположение, в первую очередь, и называют «К.») зависит от того, какому субъекту (или ряду субъектов) принадлежит высказывание и кому оно адресовано, какие точки зрения в нем присутствуют и в какой последовательности они сменяются. Поэтому К. – расположение именно этих частей («*компонентов*»). Такой подход – в сочетании с учетом «телеологической» направленности композиционных приемов или их подчиненности «авторскому заданию» – был характерен для «умеренного» русского формализма (В.М. Жирмунский).

В качестве компонентов могут рассматриваться в равной мере, напр., *сон* персонажа (взаимодействуют точки зрения героя и повествователя или рассказчика), *диалог* или *монолог* (говорящий, собеседник или слушатель), *письмо* или *дневник* (смысловые установки «автора» текста и его адресата), *эпиграф* или *заголовок* (в их соотнесенности друг с другом или с последующим текстом), *вставной жанр* – стихотворение или рассказ (точки зрения *автора* и цитирующего текст *персонажа*, а также слушателя; автора, *рассказчика* и его слушателей) и т. п. Каждая из этих форм направлена на определенное частное предметное событие и организует его восприятие (т. е. является носителем «микрособытия» рассказывания). Анализ К. возможен, с одной стороны, на микроуровне (сочетание в пределах одного высказывания повествователя или персонажа нескольких – как минимум двух – точек зрения, одна из которых может доминировать); с другой – на макроуровне (соотношение целостных кругозоров нескольких речевых субъектов в больших фрагментах, составляющих текст произведения; равноправное – как в романах Достоевского и Фолкнера – или иерархическое, как, напр., в романе «Герой нашего времени»). Промежуточным уровнем можно считать эпизод или «сцену».

По сравнению с *эпикой*, из области которой черпались приведенные примеры, анализ К. произведений других *литературных родов* требует определенных уточнений и корректировок в понимании и практическом использовании термина. В *лирике* вряд ли возможно провести четкую границу между словом и его предметом; след. – между формами, организующими материал произведения, и формами эстетического объекта. Кроме того, для неё характерно тяготение к *субъектному синкретизму* – в его традиционном или неотрадиционалистском вариантах. Отсюда популярность и действенность в её анализе понятий «тематическая композиция» или «мотивная структура». По отношению к *драме*, поскольку в ней господствуют речи и внутренние точки зрения героев, основой К. признается членение текста с чисто внешней точки зрения – в той мере, в которой оно согласуется со структурой пространства-времени, воспринятой также целиком извне читателем-зрителем. Поэтому главной единицей К. считается сценический эпизод.

Изучение присутствующих в художественном тексте точек зрения в связи с их носителями – изображающими и говорящими субъектами, а также их группировки в рамках определенных *композиционных форм речи* и, наконец, характеристика системы таких форм, как воплощения *авторской позиции* в данном художественном целом, – важнейшие условия и задачи анализа К. литературных произведений.

Лит-ра: *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Белый А.* Принцип формы в эстетике // Белый А. Символизм. М., 1910; *Вальцель О.* Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Изд. 2-е. М., 2007; *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. ТС. Л., 1975; *Ингарден Р.* Двухмерность структуры литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962; *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы. М., 1927; *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.).* ФМЛ. М., 1993; *Пави П.* Словарь театра. М., 1991; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Успенский Б.А.* ПК // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1952.

Н.Д. Тамарченко

КОМПОНЕНТ – такой фрагмент *текста* литературного *произведения*, в котором взаимодействуют как минимум две *точки зрения* изображающих субъектов на одно из *сюжетных событий*, т. е. возникает одно из многих возможных в этом произведении (или характерных для него) «микрособытий» рассказывания, образующих в совокупности единое *событие рассказывания* всего произведения: в варианте минимального объема текста К. совпадает с *композиционной формой речи*; в других случаях он представляет собой совокупность таких форм.

В основе членения текста на К. лежат, тем самым, понятия композиционной формы речи, *субъекта речи* и точки зрения. Первое из них необходимо (наряду с авторским графическим вычленением различных речевых форм и фрагментов текста самого разного объема) для того, чтобы увидеть границы фрагмента; второе и третье – для того, чтобы понять отношение выделенной части текста к ее контексту или, другими словами, функцию фрагмента. Применимость понятия и эффективность его применения зависят

от того, имеются ли в виду исключительно те части текста, которые явно и демонстративно выделены *автором* с учетом взгляда *читателя* и процесса восприятия им текста (*строфы* в лирике, акты и явления в *драме*, главы и части в *эпике*) или наряду с такой «внешней» композицией учитываются также не демонстрируемое, как правило, разделение текста на высказывания различных субъектов речи, заключающие в себе разные точки зрения (композиционно-речевые формы). В действительности одно другому нисколько не противоречит, и, более того, перед нами определенного рода единство и взаимодействие принципов членения текста на единицы и установления взаимосвязей между ними. Напр., в «Капитанской дочке» автором выделена глава VIII и снабжена не только названием «Незваный гость», но и эпиграфом «Незваный гость хуже татарина». Эти части текста произведения – *заглавие* и *эпиграф* – соотнесены как друг с другом, так и с текстом самой главы, следующим далее. И все эти соотношения адресованы читателю. Но в неменьшей мере адресовано ему и вычленение в тексте главы вставной песни «Не шуми, мати зеленая дубровушка...» Все эти формально выделенные и обособленные элементы текста одновременно приписаны разным субъектам речи и изображения: заглавие – вероятно, «издателю» рукописи Гринева; эпиграф и песня – народу, основной текст главы – отчасти Гриневу-повествователю, отчасти Гриневу-персонажу (действующему лицу).

И то, и другое членение (формальное и по субъектам речи) сигнализируют читателю о столкновении точек зрения разных субъектов высказывания на одно и то же событие. Название и эпиграф относятся к захвату крепости Пугачевым, к его, если можно так выразиться, успеху и победе; песня и реакция на нее Гринева-слушателя, наоборот, – к перспективе неизбежного поражения и гибели захватчиков. И соотношение формально выделенных частей текста, и соотношение точек зрения разных субъектов изображения в данном случае говорят об одном и том же: о различном восприятии и оценке изображаемого события. Столкновение разных восприятий одного события и создает особое событие рассказывания в главе VIII. Именно для того, чтобы оно возникло, автор разделил текст на части, связанные с точками зрения разных субъектов. Поэтому вычленение К. читателем-исследователем должно учитывать оба аспекта структуры текста.

Лит-ра: *Петровский М.* Компонент // ЛЭ–СЛТ: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1925; *Кожинов В.В.* Композиция // КЛЭ. Т. 3. М., 1966; *Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. Wroclaw, 1966.

Н.Д. Тамарченко

КОНВЕНЦИЯ – см.: *Вымысел художественный, Знак, Художественность*

КОНТЕКСТ – 1) смыслообразующее окружение единиц *текста* (слов, словосочетаний, фраз, фрагментов), вне которого *знак* или совокупность знаков обладают только устойчивыми, зафиксированными значениями. В лингвистике различаются «левый» (предшествующий) и «правый», а также разрешающий, поддерживающий, погашающий, компенсирующий, интенсифицирующий *К.* Для любого фрагмента художественного текста (см. *Художественность*) «единым» (Бахтин) *К.* является целиком вся текстовая данность *произведения* как знаковое воплощение эстетического целого (см. *Эстетический объект*); 2) семантическое поле внетекстовых связей произведения, составляющих «диалогизирующий фон его восприятия» (Бахтин. Т. 6, с. 429), учет которых в акте *интерпретации* актуализирует потенциал *смысла художественного*.

Интерпретируемый текст принадлежит многим *К.* Прежде всего, – принципиально нетождественным **субъективным** *К.*: креативному (авторскому) и рецептивному (читательскому или исследовательскому), что делает позицию *читателя* «восполняющей» по отношению к авторской. Оба этих *К.* – говорения-письма и понимания – в свою очередь подразделяются на «внутренний» и «чужесловесный» (Бахтин. Т. 5, с. 259), т. е. на «эмоционально-ценностные контексты» (Бахтин. Т. 6, с. 426) собственного сознания и предполагаемого чужого, каждое из которых есть «особый личный контекст, индивидуально неповторимый контекст» (Там же. С. 409). Одновременно текст принадлежит **объективно** имеющим место историческим *К.* (близким и далеким), что позволяет говорить о «трехмерной контекстуальности» (Бахтин. Т. 5, с. 297). С одной стороны, это *К.* жанровой, общелитературной и, шире, общекультурной традиции; с другой – *К.* эпох возникновения произведения и его восприятия: литературно-художественный (см. *Парадигмы художественности*), социокультурный, религиозный, идеологический, политический. Адекватная постановка произведения в эти *К.* и корректировка их границ – задачи истории литературы (эпоха написания и традиция) и литературной критики (современные *К.*), которая в лучших своих проявлениях оказывается «предвосхищением дальнейшего растущего контекста» (Бахтин. Т. 6, с. 422). В противоположность популярному понятию кода *К.* «всегда персоналистичен» и «потенциально не завершим», тогда как код – «нарочито установленный, умерщвленный контекст» (Бахтин М. Т. 6. С. 431-432).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». Язык в художественной литературе. Проблема текста. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5-6. М., 1996, 2002; *Колшанский Г.В.* Контекстная семантика. М., 1980; *Миловидов В.А.* Введение в семиологию. Тверь, 2003.

В.И. Тюпа

КОНФЛИКТ ДРАМАТИЧЕСКИЙ – противоречие между жизненными (как правило, нравственными) позициями *персонажей*, служащее источником развития *сюжета* в *драме* и обусловливающее его специфическую структуру.

В отличие от термина *ситуация*, который обозначает – в качестве источника развития сюжета – противостояние безличных сил («мировых», т. е. определяющих ход событий в мире героя), понятие «К. д.» применяется там, где сталкиваются разные и воплощенные в действиях (поступках) и высказываниях персонажей жизненные ценности, принципы или «правды». К. д. предполагает позицию, т. е. такое отношение персонажа к сложившейся ситуации, которое означает необходимость выбора: он вынужден стать на сторону одной из существующих в мире сил, поскольку каждая из них оценивается в категориях морального права (справедливости-несправедливости) или нравственной истины (правды-лжи). Неизбежность выбора связана с экстраординарными обстоятельствами, которые возникают в локальном пространстве и сохраняются на протяжении ограниченного отрезка времени (таковы узурпация власти в «Гамлете», возможность свиданий героев «Грозы» и продажа вишневого сада у Чехова). Вместе с тем нравственное самоопределение героя требует не только ответственного, но и идеологически обоснованного, оправданного поступка: такое обоснование, оправдание или, наоборот, оспаривание

правоты поступка – родовая особенность драмы (по мнению Гегеля, к её сущности относится не сам поступок, а выявление его правомерности или неоправданности. См.: Эстетика. Т. 3, с. 451). Иначе говоря, К. д. соответствует как «сжатости» художественного пространства-времени драмы, так и определяющей роли в её речевой структуре не авторского слова, а *диалогов* или риторических (апеллирующих к «суду» реальной или возможной аудитории) *монологов* персонажей. Эти условия, помимо драмы, в известной мере присутствуют также в криминальной литературе: отсюда существенная – и тематическая, и формальная – близость между нею и драмой.

В качестве источника развертывания сюжета К. д. порождает возникновение напряженности (*«завязка»*) и её нарастание (изредка прерываемое тормозящими ход *действия* описаниями или сценами), высшую точку которого называют *кульминацией* и которое приводит героя к *катастрофе* и может быть окончательно снято лишь *развязкой*. Поэтому в теории драмы сложилось представление о «правильной» (канонической) структуре драматического сюжета. Оно восходит к аристотелевской идее *перипетии* («перемены делаемого в <свою> противоположность» – Поэтика, 52а 24) как ядра драматического действия: его развитие, приближающее героя и зрителя к перипетии, со временем стали считать «восходящей линией», а после этого момента – нисходящей. Наиболее же законченное и формализованное выражение эта тенденция к созданию *канона* драматического сюжета получила в «традиционной 5-ступенчатой и пирамидальной схеме Густава Фрейтага с [1] экспозицией, повышением с помощью [2] «волнующих моментов» к осложнению в [3] высшем пункте, [4] «падающим действием», прерываемым благодаря ретардирующему «моменту последнего напряжения» и предуказанным финалом в [5] развязке» (Г. фон Вильперт). Хотя эта схема даже в области изучения драмы была пригодна далеко не для всех её разновидностей, в школьной теории литературы (напр., в России) она оказалась необыкновенно популярна в качестве ключа к структуре всякого сюжета. В сюжетах эпических произведений, в которых напряжение многократно возникает и вновь спадает, в основе которых – не конфликт, а ситуация, не требующая разрешения, долгое время было принято непременно отыскивать «экспозицию», «завязку», «нарастающее развитие действия», «кульминацию» и «развязку». В действительности такого рода элементы сюжета можно легко без натяжек вычленить разве что в криминальной литературе.

Лит-ра: Аристотель и античная литература. М., 1978; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1, 3. М., 1968, 1971; *Сахновский-Панкеев В.* Драма. Конфликт-композиция-сценическая жизнь. Л., 1969; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbess. u. erweit. Auflage. Stuttgart, 1989. S. 274.

Н.Т. Тамарченко

КОНЦОВКА – см.: *Финал*

КОСВЕННАЯ РЕЧЬ – особая синтаксическая конструкция, которая оформляет передачу чужой речи, грамматически приспосабливая ее к речи говорящего. По сравнению с *прямой речью* К. р. вторична и является переработкой первой: в ней подвергается известным изменениям грамматическая, в частности синтаксическая, структура воспроизводимых высказываний. Общей чертой К. р. служит то, что авторское указание, кому принадлежит речь, выступает главным предложением; оно стоит на первом месте и имеет обычно прямой порядок слов; находящийся здесь глагол говорения (сказать и др.) требует раскрытия объекта речи; оно и дается в форме придаточного дополнительного предложения, передающего содержание чужой речи, т. е. по форме она представляет собой сложноподчиненное предложение с изъяснительной придаточной частью: «Домоправителю было сказано, что Варвара Петровна уехала за границу».

В зависимости от типа заменяемых предложений употребляются разные союзы и союзные слова: когда в прямой речи имеется повествовательное предложение, то в косвенной употребляется союз **что**: «Молнии Мальцев увидеть не мог – сказал я» (Платонов). – Я сказал, **что** Мальцев не мог увидеть молнии; при замене побудительного предложения используется союз **чтобы**; при этом в К.р. только сообщается о приказе или просьбе, тогда как в прямой речи непосредственно отдается приказ или выражается просьба, совет и т. д.: «Павел Константинович! – проговорил он умоляющим голосом. – Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя» (Чехов). – Он проговорил умоляющим голосом, **чтобы** Павел Константинович не успокаивался, не давал себя усыплять; вопросительные предложения с вопросительным словом становятся придаточной частью с соответствующим союзным словом: «Кого это вы хотите представить? – тихо спросила Лизавета Ивановна» (Пушкин). – Лизавета Ивановна спросила, **кого** он хочет представить; вопросительные предложения без вопросительного слова становятся придаточной частью сложноподчиненного предложения со служебным словом **ли**: «Доктор у себя? – быстро спросил вошедший» (Чехов). – Вошедший быстро спросил, у себя **ли** доктор. К. р., передающая вопрос, называется косвенным вопросом.

Преобразование прямой речи в косвенную может быть адекватным – без утраты элементов смысла чужой речи, эмоциональной окраски – или неадекватным с передачей основного содержания, но с опущением эмоционально-экспрессивных элементов. В первом случае изменяются только личные формы (глаголы и местоимения); во втором – может быть изменен и лексический состав чужой речи (опущены междометия, обращения, эмоционально-экспрессивные частицы и др.); ср.: «Эк, спит-то! – сказал Захар, – словно каменщик. Илья Ильич!» (Гончаров). – Захар сказал, что Илья Ильич спит словно каменщик.

К. р., как указывалось, передает высказывания от лица *автора*. С этим связаны особенности употребления в ней – по сравнению с прямой речью – личных местоимений и личных форм глагола. Выбор личных форм определяется тем, в каких отношениях к автору оказываются лица, о которых и о действиях которых сообщается в К. р. Если сообщение дается о посторонних лицах, не являющихся участниками *диалога* (или *произведения*), в котором автор воспроизводит их высказывания, то по отношению к ним употребляются формы 3-го лица, тогда как в прямой речи они могут быть обозначены формами всех трех лиц: «**Я** устал, едва держусь на ногах, – сказал он Пантелеймону» (Чехов).– Старцев сказал Пантелеймону, что **он** устал и едва держится на ногах. Если лицо, о котором сообщается в К.р., оказывается собеседником автора, то на месте всех трех лиц употребляются формы 2-го лица: – Ах, это вы! А Петр Иванович о вас сообщил: – **Он** уехал в Москву. – Петр Иванович о вас сообщил, что **вы** уехали в Москву. Если лицом, о котором сообщается в косвенной речи, оказывается сам автор, то все три лица прямой речи заменяются 1-м лицом. В литературных произведениях прямая речь этого вида наблюдается, когда рассказ ведется от первого лица: «А как ты говорил

обо мне брату: – **Он** не решит задачу». – А как ты говорил брату, что **я** не решу задачу.

Указанные нормы употребления личных форм нарушаются, когда в К. р. переносятся без изменения личные формы прямой речи. Получается конструкция, однородная с косвенной речью по употребляемым союзам и с прямой речью по формам лиц. Она носит название полупрямой речи и иногда используется в художественных произведениях как особенность разговорной речи: «Трактирщик сказал, что **не дам вам есть**, пока не заплатите за прежнее» (Гоголь). В других случаях подобные конструкции выступают как различного рода *стилизации*, например, «служебного языка» в «Двойнике» Ф.М. Достоевского, когда вместо единственного числа при существительном, обозначающем важную персону, употребляется глагол-сказуемое в форме третьего лица множественного числа: «Говорили даже, что его превосходительство **сказали** спасибо господину Голядкину-младшему, **крепкое спасибо; сказали, что вспомнят при случае и никак не забудут...»**. «Подобострастная служебная речь, скрывающая подлинное лицо чиновников и уравнивающая их, прерывается их бытовой речью, срывая маски, показывая их подлинную сущность: таковы «любезные отступления от языка высшего тона» у чиновников на балу, например,» «что, дескать, **ты, такой-сякой, Петька, славно польку откалывал**», или «что, **дескать, ты, такой-сякой, Вася, пришпандорил-таки свою дамочку, как хотел**» (Л.А. Новиков).

Включение чужой речи в форме косвенной в некоторых случаях дает не изложение внешней по отношению к автору текстовой позиции, а представляет собой как бы отсылку к ней, указание на факт ее существования:

Онегин с первого движенья.
К послу такого порученья
Оборотясь, без лишних слов
Сказал, что он *всегда готов*.

По мнению Ю.М. Лотмана, «всегда готов», выделенное курсивом представляет собой отсылку к прямой речи Онегина. Слова эти – ритуализованная форма согласия на поединок, а не непосредственное выражение мнений *персонажа*. Они могли бы быть пересказаны так: «Онегин произнес условную формулу согласия, что сделало поединок неизбежным» (Ю.М. Лотман).

Лит-ра: *Гвоздев А.Н.* Косвенная речь // Современный русский литературный язык. Ч. 2. Синтаксис. М., 1973; *Кодухов В.И.* Прямая и косвенная речь в совр. рус. языке Л., 1957; *Лотман Ю.М.* Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; *Новиков Л.А.* Диалектика мысли, характера и слова в «Двойнике» Ф.М. Достоевского // Новиков Л.А. Избр. труды. Т. 2. Эстетические аспекты языка. М., 2001; *Ширяев Е.Н.* Косвенная речь // Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. М., 1997.

Э.Я. Кравченко

КРАСОТА – см.: *Эстетика и поэтика*

КРИМИНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА – см.: *Детективная проза, Социально-криминальный роман*

КРУГОЗОР СУБЪЕКТА – см.: *Герой, Субъектная организация текста, Хронотоп*

КУЛЬМИНАЦИЯ – см.: *Конфликт драматический*

КУМУЛЯТИВНЫЙ СЮЖЕТ (от лат. cumulare – накоплять, нагромождать, усиливать) – одна из двух универсальных *сюжетных схем*: тип сюжета, отличительные признаки которого – 1) замена основной *сюжетной ситуации*, получающей обострения и порождающей всё новые, внутренне связанные события (ср.: *циклический сюжет*), принципом простого (немотивированного) присоединения друг к другу однородных элементов-звеньев: персонажей и/или их действий; 2) сочетание «нанизывания» с нарастанием, поскольку накопление единиц, составляющих сюжет, приближает его к цели; 3) финал, представляющий собой катастрофу – как правило, комическую.

Этот тип сюжета длительное время изучался фольклористами, точнее – сказоведами (сюжеты Kettenmärchen, Häufungsmärchen – цепочных или нагромождающих сказок; cumulative, accumulative stories – накопляющихся, кумулятивных сказок, историй). Промежуточные итоги такого рода исследований глубоко осмыслены В.Я. Проппом (в статье «Кумулятивная сказка»). На основе сближения литературы с фольклором (вслед за А.Н. Веселовским) в *сюжетологии* русского формализма возникло понятие «сюжетной тавтологии» или построения сюжета «по формуле арифметической прогрессии без приведения подобных членов» (Шкловский, с. 44). В чистом виде такой принцип сюжетостроения обнаруживается не только в *эпике*, напр., у Л. Толстого («Фальшивый купон»), но также в *драме* (его же «Власть тьмы» с характерным подзаголовком «или Коготок увяз – всей птичке пропасть») и *лирике* («Это утро, радость эта...» Фета). Более распространено использование К. с. в тех эпических произведениях, где в развитии событий возникает временная задержка – «торможение» или ретардация. Так строится в «Одиссее» цепь приключений героя, о которых он рассказывает на пиру у феаков. В «Мертвых душах» Чичиков далеко не сразу достигает второй цели своей поездки по губернии (визит к Собакевичу), оказавшись в результате сцепления случайностей гостем сначала Коробочки, а затем и Ноздрева. Но действие, как и во всех подобных случаях, возвращается к прежнему направлению или точке, с которой началось отклонение, и цель всё же достигается. И, как и везде, выясняется, что не запланированные события значимы ничуть не меньше запланированных.

Взаимосвязь К. с. с торможением или задержкой позволяет понять художественную функцию такой структуры в качестве части сюжета (одного из этапов его развертывания), т. е. сделать первый шаг к проникновению в её специфическую семантику. По Гегелю, ретардация – единственный способ «представить нашему взору всю целостность мира и его состояний»: не только то, что прямо связано с «деятельностью в достижении цели» героя, но и «все то, что при этом встретится героям на пути» (Гегель, с. 450). Иначе говоря, это способ художественного освоения эмпирического многообразия жизни, которое нельзя подчинить какой-либо заданной цели и которое, следовательно, значимо само по себе. В качестве принципа, организующего уже не часть сюжетной структуры, а целое, К. с. точно так же выявляет самоценность жизненной эмпирики, но по отношению не к цели персонажа, а к категории начала или причины событий, возможных в *мире персонажей*. В.Я. Пропп отметил в кумулятивной сказке, с одной стороны, контраст между «ничтожностью» начальных событий и значительностью проистекающих из них последствий; с другой – противопоставление начального события экспозиции: действие «развивается не изнутри, а извне, большей частью совер-

шенно случайно и неожиданно». Это означает, что развитие событий (напр., от разбитого яйца до сгоревшей церкви или деревни) всё в большей мере наделяет ничтожный случай признаками Начала или Причины изображенного мира. Но поскольку постепенное превращение случая в Причину всегда «заканчивается какой-нибудь веселой катастрофой», то оно таким образом отменяется, обращается в ничто.

К. с., подобно циклическому, восходит к мифу. «Реликтовый» характер принципа кумуляции проявляется, по В.Я. Проппу, в дискретности времени и пространства, в его освоении «через конкретные реально данные посредствующие звенья». Если мифологический сюжет сотворения мира считает мировое тело единым источником наличного многообразия вещей и существ (ср. создание мира из тела великана Имира в скандинавских мифах), то сюжеты кумулятивных сказок идут обратным, «индуктивным» путем: некоторое телесное целое создается присоединением друг к другу тел различных персонажей (наполнение ими дома, саней или – в более архаическом варианте – брюха какого-нибудь животного, Глиняного паренька и т. п.). Но образующееся целое всегда распадается, оказывается мнимым (иногда вся цепь – плод воображения персонажа). Создание цепи, приводящее к «веселой катастрофе», – антипод или пародийный двойник мифологического акта творения. Если *циклический сюжет* утверждает Закон как начало и конец бытия (Ю.М. Лотман), то К. с. такую же роль приписывает Случаю. Он исходит из эмпирического многообразия мира и отсутствия в нем предустановленных связей. Единство возникает временно, благодаря случаю и инициативе героя: зачастую – дурака, плута (т. е. *трикстера* – двойника «культурного героя»), преследующего мнимые цели и создающего лишь кажущийся порядок.

Лит-ра: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., 1976; *Тамарченко Н.Д.* Принцип кумуляции в истории сюжета: К постановке проблемы // Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум. М., 2004; *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983.

Н.Д. Тамарченко

ЛЕГЕНДА (лат. legenda – то, что предназначено для чтения) – *жанр* фольклора и литературы, в котором с установкой на достоверность представлены чудесные события, небывалые обстоятельства, лица, предметы. Иными словами, в Л. соединяются историзм и наивная вера, фактология и *утопия*, повседневное и сверхъестественное. Оригинальное определение Л. предложил представитель французской исторической антропологии медиевист Ж. Ле Гофф: «Когда сказка попадает в сферу высших социальных слоев, когда она входит в новые пространственно-временные рамки, где топографические координаты более определены (такая-то провинция, такой-то город, такой-то замок, такой-то лес), а временной поток более стремителен, когда она сильнее захвачена «животрепещущей» историей обществ и социальных классов, она становится легендой».

В отличие от мифа, Л. не связана с обрядом и не сосредоточена на выражении архаических пластов сознания, хотя и может их затрагивать. По сравнению с преданием, Л. обладает бóльшей обобщенностью и в этом смысле она ближе сказке. Но если сказка представляет собой намеренное конструирование воображаемой реальности (конечно, генетически сказка может восходить к очень древним институтам и представлениям первобытной культуры), то Л. сохраняет статус правдивого повествования.

Специфику Л. лучше всего представить на конкретном примере. В народном рассказе о причинах войны 1812 г. действуют Наполеон, Александр I и французские генералы, отправленные по договору «на прокорм» в Россию. Наполеон требует, чтобы русский царь кормил и поил генералов, а иначе будет война. Александр выполняет условие. Но генералы начинают поглощать вместе с питием и едой серебряные столовые приборы, чашки, вилки. В результате царь лишается всех запасов серебра и обращается к своему народу за помощью. Догадливый поп-расстрига готов оказать государю необычную услугу. В положенное время он съедает всех генералов, кроме одного, а затем возвращает их назад, требуя при этом, чтобы прожорливые французские гости извергли из своих желудков царское серебро. Затем генералов, обмазанных смолой, отправляют на родину. Наполеон начинает войну, которую русский народ доблестно выигрывает. Упоминание самых невероятных свойств героев и предметов здесь совмещается с историческими обстоятельствами, с географической и отчасти с топографической приуроченностью событий, предполагает участие известных лиц. При этом в рассказе нет даже намека на то, что он – результат творческой фантазии автора.

Термин «Л.» появился в средневековой западной письменности и был тесно связан с агиографией, где небывалое и сверхъестественное заявляло о себе повсеместно. Подвиги и чудеса святых явились главным содержанием первых Л. На западе широкое распространение получили сборники Л. на латинском языке («Золотая легенда» Якопо из Варацце). «Л.» как жанровое определение не применялось в Византии и в Древней Руси. Первоначальный слой известий о дохристианской и христианской истории, представленный в древнейшем летописании Киева, следует относить к историческим преданиям, которые практически не несут элементов чудесного. В то же время поэтика апокрифов (суды Соломона, апокриф о Соломоне и Китоврасе), старорусской беллетристики («Сказание о Вавилоне»), духовных стихов («Егорий Храбрый», «Егорий, царевна и змей», «Чудо об Агриковом сыне Василии», «Дмитровская суббота»), демонологических рассказов («Повесть о Соломонии бесноватой»), сюжетная основа которых восходит к средневековой восточной или западной книжности, близка Л., что было отмечено еще представителями отечественной дореволюционной науки. В «переходную» эпоху в русскую литературу приходят типичные европейские Л. (повесть о Мелюзине, «фаустовские» Л. о договоре человека с дьяволом).

Применительно к восточнославянскому фольклору, зафиксированному в позднее время, остается актуальным разграничение жанров несказочной прозы и определение места Л. в ряду близких видовых форм (родственное архаичному мифу этиологическое повествование, предание, быличка). Долгое время Л. отождествлялась в науке только с короткими рассказами, сюжеты которых так или иначе были связаны с христианской традицией, а у восточных славян преимущественно – с миропониманием народного православия (Л. «Илья-пророк и Никола», «Святой Николай и мужик», «Ангел», «Смерть праведного и грешного»). В новейших работах исследователей устного творчества типология Л. весьма разветвленная (различают Л. религиозно-апокрифические, суеверные, космогонические, этиологические, топонимические, этнографические, исторические, социально-утопические и т. д.).

Фантастическое в народной Л. видно только стороннему наблюдателю, не связанному общими с носителем фольклорной традиции убеждениями, верованиями, психо-

логическим складом. При этом понятие «неосознаваемый вымысел», восходящее к учению М.И. Стеблин-Каменского о «синкретизме исторической и художественной правды», весьма условно: вымысел имеет место там, где он опознан, где ему надлежит быть в соответствии с отчетливым эстетическим заданием. Напротив, народный рассказ часто апеллирует к наивному восприятию, которое видит в Л. призыв, руководство к действию. Наиболее ярко эта особенность заявила о себе в старообрядческих Л. о Беловодье, в Л. о возвращающихся царях.

Использование Л. в литературе Нового времени сродни художественному освоению *притчи* и предания: тот или иной *сюжет* или формообразующие признаки архаичного жанра переносятся в индивидуально-авторский контекст то с целью постановки этических вопросов, то как способ национального самопознания, а то и для воссоздания исторической, культурной, эмоциональной обстановки, на фоне которой развивается действие (Л. в творчестве Новалиса, Тика, Гете, Гоголя, Лескова, Л. Толстого, Ремизова).

Лит-ра: *Азбелев С.Н.* Отношение предания, легенды и сказки к действительности // Славянский фольклор и историческая действительность. М., 1965; *Афанасьев А.Н.* Народные русские легенды. М., 1916; *Веселовский А. Н.* Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал министерства народного просвещения. 1875. № 4–6, 1876. № 2–3, 1877. № 2, 5; Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. М.; СПб., 2001; *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. М., 2001; Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада. Екатеринбург, 2002; *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVIII – XIX вв. М., 1967.

А.В. Каравашкин

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА – область филологии, в которой применяются синтетические методы изучения *художественного текста* и используются все преимущества междисциплинарного подхода к изучению явлений языка литературных *произведений*. Эту область знания деятели Московского лингвистического кружка и ОПОЯЗа называли также «поэтическим языкознанием», «поэтической диалектологией» (Р. Якобсон), «поэтической лингвистикой» (В.М. Жирмунский), т.е. однозначно причисляли к разряду дисциплин о языке, только языке в особой функции, а именно, поэтической. Р. Якобсон писал, что «поэтика – это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности» (Якобсон. Работы по поэтике, с. 81). В этом смысле главным предметом изучения Л. п. является *поэтический язык* (ПЯ).

В.П. Григорьев определяет поэтический язык как «язык с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество» (Григорьев, с. 77–78). ПЯ может быть также определен как тот или иной естественный язык, на котором создано определенное поэтическое *произведение* или совокупность таких произведений. В широком смысле этот термин относится и к языку художественной *прозы*, и к языку поэзии.

Само разграничение обычного и поэтического языков, основанное на доминировании в них соответственно коммуникативной или поэтической функций, было предложено в начале XX в. деятелями ОПОЯЗа, а затем развито представителями Пражской лингвистического кружка. Я. Мукаржовский писал, что единственным постоянным признаком ПЯ является его «эстетическая» или «поэтическая» функция. Он, вслед за Р. Якобсоном, определил поэтическую функцию как «направленность поэтического выражения на само себя», но в ПЯ при этом не отрицается и коммуникативная знаковая функция. В работах в области изучения поэтического языка было показано, что в нем семантизируются любые языковые структуры (фонетические, словообразовательные, грамматические, ритмические), которые служат как бы материалом для вновь порождаемых эстетических языковых объектов. Поэтому в ПЯ важным становится понятие «внутренней формы слова», введенное А.А. Потебней и развитое Г.О. Винокуром, а именно, более широкое содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, и поэтому в художественном тексте происходит его вторичная мотивация и этимологизация (которая может наслаиваться на первичную, если та присутствует). В плане выражения языковые знаки в ПЯ обнаруживают иконичность (ср. у И. Бродского «и улица вдалеке сужается в букву "У"»), которая позволяет эксплицировать процесс вторичной мотивации.

Л. п. также обнаруживает, что в ПЯ пропадает однозначная связь между знаком и предметом, поскольку здесь выражение стремится именно к новизне, разовости, и могут возникать образования, не имеющие соответствия в действительности. Так, А. Ахматова удивлялась, откуда в стихотворении «Царское село» О. Мандельштама (*Поедем в Царское село! / Свободны, ветрены и пьяны, / Там улыбаются уланы, / Вскочив на крепкое седло...*) появляются «уланы», которых «в Царском сроду не было, а были гусары, желтые кирасиры и конвой». Появляются же они только благодаря звуковому повтору (*Улыбаются уланы*), который выводит в широкую область бессознательного, не имеющего подобия в обыкновенном языке. Иными словами, у слова наблюдается «расщепленная референция» (Р. Якобсон): приостанавливается процесс обыденной референции и происходит адресация к «глубоко укорененным возможностям реальности в той мере, в которой они отлучены от подлинных обстоятельств, с которыми мы имеем дело в повседневной жизни» (Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990. С. 426).

Поэтический язык изучается и как система, складывающаяся из индивидуально-авторских художественных систем, или индивидуальных стилей (идиостилей). Понятия **идиостиля** или **идиолекта**, которые по-разному определяются исследователями и соответственно в различных интерпретациях попадают в разные ряды соотношений с языком, текстом и «языковой личностью», находятся в центре научного интереса Л. п. Интенсивное развитие этого вектора Л. п. впрямую связано с возникновением и активной разработкой во второй половине XX в. такой дисциплины, как «лингвистика текста». Выделение особых характеристик «текстуальности» позволило объединять целостные тексты по различным параметрам подобия в разные множества. Однако истоки такого подхода к «теории текста», безусловно, надо искать в трудах русских формалистов, посвященных структуре и *композиции* целостного художественного *текста*. Непосредственное же влияние на развитие «порождающей поэтики» в рамках обратимой модели «Тема – Приемы выразительности – Текст» А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова оказала попавшая в центр внимания лингвистов середины XX в. работа В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928). Возникла аналогия с целостной системой текстов одного автора, которая позволила допустить, что представленное на поверхности множество связанных между собой

языковых факторов, составляющих идиолект, уходит корнями в генетику лингвистического мышления автора, и в результате сводимо к иерархической системе инвариантов, организующих индивидуальный «поэтический мир». Позднее специальной сферой изучения Л. п. стал феномен «литературного билингвизма», внимание к которому также привлек Р. Якобсон (в статье «Заметки о прозе поэта Пастернака», 1935). Оказалось, что стих и проза одного автора образуют единое языковое пространство, «грани между отдельными сферами» которого «не привносятся извне, а понимаются из единства, как созидающие его внутренние формы» (Виноградов, с. 94).

Разработки в области Л. п. показали, что текст существует в динамике взаимодействия с другими текстами как внутри одной индивидуальной системы, так и между разными творческими системами, как в синхронной, так и диахронной перспективе. Стала активно развиваться теория «межтекстового», и шире «интертекстуального» взаимодействия. В.Н. Топоров даже предположил, что существуют и целостные «гипертексты» – к примеру, «петербургский текст», задающий кросс-жанровое единство целой парадигмы текстов русской литературы.

Не менее важными оказались исследования в области изучения категории связности текста и взаимодействия его уровней. С этой точки зрения выделяется работа Ю.И. Левина «О типологии непонимания текста» (1981), в которой намечен оригинальный ракурс постижения того, в чем собственно заключено понятие «приращения смысла» в художественном тексте. Левин показал, что существуют различные уровни непонимания и недопонимания художественного текста, и как раз при определении того, в чем заключено «непонимание», и выявляется специфика «поэтического смысла», возникающего при наложении как внутритекстовых, так и интертекстовых характеристик. Все перечисленные Левиным типы «непонимания» или «недопонимания» текста выявляют то, чем собственно занимается Л. п. Сама же проблема разрешения непонимания в художественных текстах впрямую выводит на изучение так называемых «лингвистических аномалий». Вплотную с типологией «непонимания» связано изучение понятий коммуникативной удачи и неудачи, которые нейтрализуются в процессе постижения индивидуальных «постулатов» художественной коммуникации. Так, отмечается, что нарушения семантических правил обычно складываются в некоторую новую поэтическую систему (Арутюнова, с. 17). Новая поэтика необходимо порождает новые правила интерпретации. Чем больше используется «поэтика девиаций», тем больше правил возникает на другом конце литературной коммуникации (Там же). Таким образом, формулируется мысль о том, что логическая и языковая аномальность может быть разрешена при установлении таких правил интерпретации, которые адекватно описывают картину мира, специфичную именно для данной художественной системы.

Изучение поэтической грамматики лингвистическими методами привело к осознанию того, что образование новых смыслов может быть в ПЯ связанным не только с процессами словообразовательной мотивации, но и параллельно с процессами совмещения грамматических категорий. Хотя грамматика представляет собой достаточно глубинный уровень языка, и эта система в поэтическом языке обнаруживает особую динамичность и гибкость, связанную с частыми случаями асимметрии формы и содержания, возникающими при реализации эстетической функции. Именно на фоне устойчивой грамматической системы любые преобразования таких категорий, как род, число, падеж, лицо, наклонение, залог, вид, переходность и др. становятся исключительно значимыми, особенно с учетом особых условий лирической коммуникации. Лингвопоэтические явления на уровне синтаксиса обусловлены принципом двойного членения стихотворного текста, благодаря которому задается особый порядок слов в предложении (инверсия, дислокация) в соответствии с ритмическими параметрами текста, особую функцию в распределении информации приобретает и парцелляция.

На лексическом уровне, в первую очередь, представляет интерес выделение ключевых слов, маркирующих определенного автора или целое литературное направление, а также описание распределения семантических полей в лексике идиостиля, статистических характеристик этих полей, наиболее частотной сочетаемости элементов определенных семантических полей в тексте. Лексико-семантический уровень является и наиболее интересным с точки зрения изучения взаимодействия различных семантических преобразований (*тропов*, стилистических *фигур*). Это связано с тем, что семантическая структура художественного текста очень сложна, и именно разноструктурные тропы и стилистические фигуры позволяют выразить ее неодномерность.

Л. п. оказывается тесно связанной и с семиотикой, т. к. слова и грамматические формы приобретают в художественном тексте динамичность и с точки зрения плана выражения, и с точки зрения плана содержания, и отражают всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое, и шире – знаковое выражение. Благодаря компрессии языкового смысла они обретают способность выражать невыразимое, в связи с чем возрастает количество передаваемой ими информации и она получает эстетический статус.

Лит-ра: *Арутюнова Н.Д.* Аномалии и язык (К проблеме языковой «картины мира») // ВЯ. 1987, № 3; *Виноградов В.В.* Проблема имманентного анализа литературного произведения // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980; *Винокур Г.О.* Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990; *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979; *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст: Сб. статей. М., Прогресс, 1996; *Золян С.Т.* Семантическая структура слова в поэтической речи // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 40. 1980. № 6; *Левин Ю.И.* О типологии непонимания текста // Левин Ю.И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998; Лингвистика и поэтика. М., 1979; *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. СПб, 1996; *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. М., 1967; Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. М., 1995; *Петер М.* К вопросам семантики поэтического языка // Структура и семантика литературного текста. Будапешт, 1977; *Реформатский А.А.* Лингвистика и поэтика. М., 1987; *Сапорта С.* Применение лингвистики в изучении поэтического языка // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика. М., 1980; *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965; *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1986; *Якобсон Р.О.* Московский лингвистический кружок / Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания М.И. Шапира // Philologica. 1996. № 3.

Н.А. Фатеева

ЛИРИКА – *род* литературы, одна из трех (как правило) заложенных в природе литературного творчества и его материала основных возможностей создания *произведения*,

структурирования *эстетического объекта* и организации *композиционно-речевых форм*.

Представления о сущности и специфике Л. радикально менялись в процессе перехода от одной из главных стадий развития литературы (см.: *Историческая поэтика*) к другой. В античности под Л. понимали одну из простых исполнительских форм: **пение** стихотворного произведения с музыкальным сопровождением в отличие от рассказа и ролевой игры (Asmuth, S. 133). По представлениям античных авторов, Л. («дифирамб», «мелическая поэзия») – высказывание самого поэта (Платон, с. 175-176), а говорящий в ней «<все время остается> собой и не меняется» (Аристотель. С. 648). В новое время Л. была осознана как литературный род, характеризующийся содержательно-структурным принципом **«субъективности»**. Согласно Гегелю, наиболее последовательно выразившему эту концепцию, в Л. «не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание» (Гегель, с. 504). Здесь «не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое *единство*, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета» (Там же. С. 500). Поэтому в Л. «чувство и рефлексия вовлекают *внутрь* себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова» (Там же. С. 514).

Однако концепция «субъективности» не отвечала на все вопросы, касающиеся природы Л., а расплывчатость термина не способствовала четкости дефиниции этого рода литературы. Уже романтики видели невозможность объяснить Л., исходя из одного принципа, и заговорили о множественности родовых критериев. Так, Ф. Шлегель, помимо определения лирики как «поэзии чувства» в отличие от эпоса – «поэзии созерцания» (Шлегель, с. 61), устанавливает дефиниции родов по признаку «праисточника чувства»: эпос – чистое воспоминание, лирика – внутреннее томление, драма – истинное вдохновение (Там же. С. 368–369). Затем основанием деления родов выступает их соотнесение с телом (драма), душой (эпос) и духом (лирика) (Там же. С. 331–332). Наконец, подходя к литературным родам с точки зрения их места в структуре поэзии как целого, Ф. Шлегель выделяет: исходный пункт (эпос), среднюю область (лирика) и вершину органического развития в поэзии (драма). (Там же. С. 355). Это было начало кризиса концепции субъективности Л., породившего более поздние попытки пересмотреть традиционную триаду родов либо вообще отказаться от деления на роды (см.: Верли, с. 98–111; Овсянико-Куликовский Д.М., Staiger E., Тимофеев Л.И.). Выходом из этого кризиса стало начавшее складываться в XX в. понимание Л. как рода литературы, отличающегося **специфическим типом субъектной архитектоники** – такого рода отношением субъектов эстетического события, при котором между ними отсутствует внешняя граница, но автор должен «утончиться до чисто-внутренней вненаходимости герою» (Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности, с. 230).

При всем различии подходов, три названные дефиниции Л. составляют системное единство, нуждаются друг в друге и даже содержатся одна в другой, ибо описывают исторические формы Л. с разных точек зрения. Субъектная архитектоника, позднее других осознанная наукой, представляется самой универсальной особенностью Л., проливающей свет как на ее внутреннюю структуру, так и на ее отличия от других родов литературы. Согласно данным исторической поэтики, исходной формой отношения субъектов в Л. была слабая расчлененность автора, героя и слушателя (см.: *субъектный синкретизм*), порожденная нечеткой отчлененностью в фольклорно-мифологическом сознании и тексте «я» и «другого», автора и героя, легкостью пересечения субъектных границ, еще не успевших отвердеть. В повествовательном фольклоре со временем автор (субъект) четко отделил себя от героя (объекта). Но в Л. такое разделение не совершилось, а вместо четких субъект-объектных отношений между автором и героем сохранились отношения субъект-субъектные (см.: *лирический субъект*). Платой же за сохранение субъектности оказался синкретизм *автора* и *героя* в Л., во многом определивший ее *внутреннюю меру*. Он сам изменялся, принимал разные формы, заставляющие относительно иных эпох говорить не о собственно синкретизме, а о нераздельности-неслиянности либо дополнительности, но лирика никогда не знала чистой объективации героя.

Специфическая для Л. форма отношений автора и героя породила своеобразие ее речевого строя. В ней – в силу необъективируемости героя и отсутствия его жестких (внешних) границ – субъект-субъектное напряжение создает концентрированную форму речеведения и взаимопроникновение двух голосов в слове. Результат этого – давно замеченные особенности лирического высказывания: выдвижение на первый план проявленного по сравнению с выраженным (Анандавардхана), сжатость и «внутренняя глубина выражения» (Гегель), семантическая осложненность (Б. Ларин) и особая форма двуголосия. Изначальным носителем лирического двуголосия было *пение* – архаическая форма высказывания, основанная на «инверсии» голоса и воспроизводящая неотделимые друг от друга голоса поющего и божества-духа, к которому обращена речь. Позднее в Л. пение трансформировалось в собственно стихотворный *ритм*, который тоже «возможен как форма отношения к другому, но не к самому себе» (Бахтин. Автор..., с. 192). Поскольку «отношение к самому себе не может быть ритмичным, найти себя в ритме нельзя» (Там же. С. 191), то лирик в ритмической речи находит и формирует «другого» («героя»). Так же он обращен к «другому» в поэтической *эвфонии*: звуковая организация стихотворения, понятая в эпоху риторики как «украшение», изначально была, подобно ритму, реакцией автора на реакцию героя. В наиболее архаической форме звуковой организации – *анаграмме* – и непосредственная связь звука со смыслом, и его ориентация на «другого» особенно очевидны. Многократно повторяя звуки, составляющие имя духа или божества, к которому обращен *гимн*, анаграмма семантизировала эти звуки и через них весь текст, оформляя его как своеобразное заклинание.. Впоследствии прямая связь звука со смыслом распалась (хотя и не была совсем забыта), сплошная звуковая вязь *стиха* расчленилась на отдельные формы – звукоподражания, аллитерации, ассонансы, *рифмы*, ставшие всего лишь «украшениями», затвердевшей формой, в которой смысл дремал, ожидая своего пробуждения.

Реакция автора на реакцию героя даст нам ключ к пониманию и языка, и художественного мира лирического *произведения*. Существует точка зрения, согласно которой слово в Л. «довлеет» одному языку и одному языковому сознанию (Бахтин. Слово в романе, с. 98-99), а многозначность лирического слова качественно иная, чем у слова прозаического: «Как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), – это взаимоотношение, во всяком случае, не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, ме-

тафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами» (Там же. С. 141). Однако позже было замечено, что «диалог свойствен поэзии не меньше, чем прозе, но направлен не на реальное, а на собственно поэтическое разноречие» (Хаев, с. 125). И действительно, потенциальное многоголосие Л. укоренено в ее исторических образных языках.

Первым к пониманию этого приблизился А.Н. Веселовский, открывший наличие в поэзии двух качественно своеобразных и разностадиальных образных языков – параллелизма и тропа (см.: *Параллелизм психологический, Тропы*), отличающихся друг от друга своей модальностью и исторической семантикой. Завершая исследование развития форм образности, он писал: «Метафора, сравнение дали содержание некоторым группам эпитетов; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего словаря и его образов» (Веселовский, с. 194). В последнее время наука начала нащупывать еще более древний, чем параллелизм, образный язык кумуляции, основанный на рядоположении, сочинительном присоединении друг к другу внешне самостоятельных, но внутренне семантически тождественных друг другу словообразов. Архетипические формы кумуляции, параллелизма и тропа даны последующим эпохам художественного развития как имманентно содержательные образные языки.

С возникновением своих первичных форм лирический *образ* перестал быть моноструктурным, он получил возможность заговорить на взаимосоотнесенных языках: **мифопоэтических** (кумуляция, параллелизм) и **понятийном** (троп). В лирике эпохи синкретизма перед нами только начало этого процесса. Здесь наметились субъектные рефлексия и различение и соответствующая ей рефлексия образная, но это лишь симптомы «рефлексивной революции», которая откроет новую эпоху поэтики. Фольклор еще не выработал чисто рефлексирующего субъекта и чистых форм иносказания, а троп в нем только «иное сказывание» (О.М. Фрейденберг) традиционных формул параллелизма и их семантики. В интересующем нас аспекте эпоха риторической (*эйдетической*) *поэтики* – время, когда фигуральный язык тропа приобретает самостоятельную ценность и даже совершает экспансию, претендуя на то, чтобы стать единственным языком поэзии. Эта экспансия отразилась и на самосознании литературы: не случайно античные и средневековые риторики и поэтики – теории именно тропов и *фигур*. На самом же деле троп (осознающийся в эпоху риторики как субстрат поэтического языка) никогда не был изолированным художественным явлением, а тропеическое слово всегда было более или менее открыто и чувствительно к своей подпочве – синкретическому образному языку кумуляции и параллелизма.

Решающим событием в процессе взаимодействия образных языков стало рождение – уже в третью (неканоническую) эпоху поэтики – «простого» или *«нестилевого» слова* (Л. Гинзбург). По определению другого ученого, «простое слово вообще выходит за границы какого-либо определенного стиля, уже не является «стилем», но именно противостоит ярко выраженному стилю как простой язык самой реальности» (Бочаров, с. 28). Это означает появление качественно нового типа образного языка. Если троп имел заранее предрешенную условно-поэтическую модальность и предписанную стилевую окраску, то «простое» слово свободно от предписанного стилевого ореола (который рождается в нем каждый раз заново из *контекста*) и имеет не переносное (условно-поэтическое), а прямое значение, претендуя на то, чтобы быть воспринятым как некая безусловная реальность. Этим «простое» слово перекликается с мифологическим, по существу же они выступают по отношению друг к другу как дополнительные противоположности, представляя собой два предела исторического развития *языка поэтического*.

Трансформировав замкнутую систему риторического языка, «простое» слово активизировало взаимодействие и взаимоосвещение исторических языков лирики. Встретившись с «простым», традиционно-поэтическое слово потеряло свой самодовлеющий характер и оказалось лишь одним из мыслимых языков. Оно перестало быть только изображающим, но вольно или невольно предстало и как изображенное. Но и «простое» слово на этом фоне оказалось вынужденным увидеть себя не как саму реальность, а как определенный *язык* этой реальности. Впервые в истории Л. складывается ситуация, когда в ней нет единого языка, внутри которого было бы локализовано творческое сознание автора: оно напряженно живет на границах «простого», условно-поэтического и – вновь ставшего актуальным (особенно в поэзии XX в.) – мифологического слова.

Только учет своеобразия субъектной и образно-языковой природы Л. позволяет адекватно понять мир лирического произведения – *хронотоп* и особого рода событийность и сюжетность, обусловливающие *композицию*. В лирическом произведении соотнесены две ситуации: начальная (фиксированная) и конечная (меняющаяся), а лирическое событие – итог их подвижного отношения, состоящий в переходе субъекта речи от простой рефлексии к акту самосознания (Тамарченко, с. 349–354). Этот переход есть не что иное, как качественное изменение статуса лирического субъекта: бывший в начальной ситуации *героем*, укорененным внутри события и не имеющим на него точки зрения извне, лирический субъект в конечной ситуации самосознания реализует свою *авторскую* ипостась, позволяющую ему не только изнутри видеть событие, но и завершить его извне с *внежизненно активной* (М.М. Бахтин) позиции.

Лит-ра: *Аристотель.* Поэтика // Соч.: В 4 тт. Т. 4. М., 1984; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003; *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974; *Бройтман С.Н.* Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры. М., 2003; *Верли М.* Общее литературоведение. М., 1957; *Веселовский А.Н.* ИП. Л., 1940; *Винокур Г.О.* Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Избр. работы по русскому языку. М., 1959; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; *Женетт Ж.* Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998; *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003; *Корман Б.* О. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978; *Ларин Б.А.* О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды) // Русская речь. Новая серия. 1. Л., 1927; *Мандес М.И.* Эпос, лирика и драма. К вопросу о классификации поэзии. Одесса, 1915; *Овсянико-Куликовский Д.М.* Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества Т. 2. Вып. 2. Харьков, 1911; *Платон.* Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч.1. М., 1971; *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977; *Тамарченко Н.Д.* Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // Тамарченко Н.Д., Тюпа В. И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 тт. Т. 1. М., 2004; *Тимофеев Л.И.* О систематизации основных понятий теории литературы // Литература в школе. 1955. № 2; *Хаев Е.С.* Болдинское чтение. Н/Новгород, 2001; *Шлегель Ф.* Эстетика.

Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. М., 1983; *Asmuth B.* Aspekte der Lyrik. Westdeutscher Verlag, 1976; *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zürich; Frieburg, 1968.

С.Н. Бройтман

ЛИРИЧЕСКИЙ РОМАН разновидность *жанра*, структура которой имеет целью сделать сознание *героя* организующим центром *произведения*, так что оно не объективируется, не получает оценки и *завершения* со стороны автора-*повествователя*, выступая в качестве носителя «последней» нравственной истины в художественном мире романа. Следует отличать лирическую прозу от прозы психологической: в психологическом романе автор подвергает сознание героя анализу, герой является для него объектом наблюдения и оценки (см.: *Интроспекция психологическая*). В Л. р. герой выступает не как объект изображения, а как его субъект, «включенный в эстетическую структуру произведения в качестве самого ощутимого и действенного ее элемента» (Л. Гинзбург). Романный герой в данном случае подобен лирическому субъекту (часто используется также понятие «лирический герой»), выступая как структурообразующее начало произведения: он формирует предметный мир, следуя не «объективной» логике этого мира, а логике движения собственного сознания, которое творит свой мир. Оно оказывается единственным повествовательным центром; в ряде случаев субъектом речи может выступать повествователь, чье сознание, однако, целиком совпадает с сознанием ведущего героя (как напр., в романе Г. Белля «Дом без хозяина»), изображение внешности которого поэтому и в таких случаях невозможно. Лирический субъект не может быть показан и охарактеризован со стороны, черты его личности отражаются в тексте лишь в том, как он формирует, членит предметность окружающего мира – способом построения образа становится оценка, восприятие и понимание героем внешней для него реальности.

Эта форма *повествования* служит утверждению возможности внутренней, духовно-нравственной независимости героя от внешнего мира и от его ролей в социальной действительности, от его собственной судьбы. Л. р. – жанр, оформившийся в духовной ситуации XX в., когда способность отдельной личности противостоять внешним обстоятельствам подверглась суровым испытаниям и когда в полной мере была осознана слабость одинокого человека перед лицом социума с его агрессивной идеологией, тоталитарной властью, бессмысленными войнами, аппаратом подавления сознания и воли. Л. р. Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, Э.М. Ремарка, Г. Грина, Г. Белля, Г.Э. Носсака, как и лирическая проза иных жанров у Ш. Андерсона, Дж. Сэлинджера и М. Фриша, Б. Пастернака и В. Пановой противопоставляет неспособности личности свободно творить свою судьбу и даже осознавать свою несвободу, быть субъектом выбора внутреннюю суверенность сознания внешне несвободного человека, вопреки всему и несмотря ни на что противостоящего всем обстоятельствам.

Эта способность противостоять внешнему миру, судьбе становится существенным фабульным *мотивом* Л. р. Важнее, однако, поэтика самого высказывания лирического субъекта: это различные формы его сегментации, т. н. «лирического членения» (Н.Т. Рымарь), которое в прозе реализуется в нарушениях «линейной логики» повествования, повторах слов и фрагментов текста, в анахрониях (Ж. Женетт), возвращениях мысли к одним и тем же предметам и воспоминаниям, в ее движении по ассоциации, что создает суггестивные эффекты, «атмосферу», особый интонационный строй и ритм, часто больше говорящий о лирическом «я», чем прямое высказывание.

Таким образом творится целостность лирического типа, для характеристики особой поэтической содержательности которой часто используют понятие экспрессии (Арк. Эльяшевич) или музыкальности, имея в виду особую значимость дополнительных, суггестивных, трудно определяемых смыслов. Лирическое членение – частный случай более общего явления, связанного со спецификой творческой деятельности в искусстве. Это акт изоляции или отрешения, выведения предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда, уничтожающего «все вещные моменты содержания» и тем самым претворяющего его в нечто «субъективно ценное» и «человечески значительное», в результате чего возникает «возможность свободной формовки содержания» (М. Бахтин). Понятая как лирическое членение, изоляция отличается особенной интенсивностью смыслопорождения: она создает новые контексты внутри отдельно взятого произведения: происходят постоянные изменения интенсиональных смыслов – отдельного словосочетания, предложения, абзаца, строфы, главы, на фоне и в пределах которых слово или образ, мотив обретают свой смысл. Благодаря этому возникает явление повышенной символизации выделенных элементов текста, радикального возрастания их смыслового объема, которое при условии определенной перспективации всех уровней художественного целого позволяет создать т. н. *подтексты*, столь характерные для лирической прозы Ш. Андерсона и Э. Хемингуэя.

Все эти лирические смыслы рождаются не на фабульном, а на сюжетно-повествовательном, стилистическом уровне текста, в силу чего изображаемое сознание оказывается во многом внеположно фабульным, «объективным» смыслам бытия героя в социальной действительности, выступающей тем самым как чуждая ему сила. Важно, что противостояние героя социуму, «другим», своему месту в нем, своей социальной роли носит отчетливо этический характер, что не позволяет отождествить Л. р. и вообще лирическую прозу с повествованием по методу *потока сознания*, предполагающему снятие границ между «я» и «другим», а таким образом и границ этических и эстетических. Полагание субъектом лирической прозы своих границ сказывается и на характерно небольшом объеме Л. р. – в отличие от тяготеющих к безграничности («все во всем») модернистских романов потока сознания (напр., Пруста и Джойса).

Лит-ра: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.; Л., 1964; *Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980; *Затонский Д.В.* Век XX. Киев, 1961; *Затонский Д.В.* Искусство романа и XX век. М., 1973; *Карельский А.В.* Генрих Бёлль и его герой // Böll H. Mein trauriges Gesicht. Erzählungen und Aufsätze. Moskau, 1968; *Пестерев В.А.* Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград, 1999; *Роднянская И.Б.* Мир Генриха Бёлля // ВЛ. 1966. № 10; *Рымарь Н.Т.* Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978; *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977; *Скобелев В.П.* О лирическом начале в русском романе XX столетия («Доктор Живаго» Б. Пастернака – «Жизнь Арсеньева» И. Бунина) // Studia rossica posnaniensia, vol. XXIV. Poznań, 1993; *Эльяшевич Арк.* Лиризм. Экспрессия. Гротеск. М., 1977; *Freedman R.* The lyrical novel. New Jersey, 1963.

Н.Т. Рымарь

ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ носитель речи, а также основной (объемлющей) *точки зрения* на мир и оценки в ли-

рическом художественном *произведении*.

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» (Asmuth, S. 130). Лишь в XX в. наука перестала смешивать биографического, или эмпирического, автора с тем *образом*, который возникает в *лирике*. Причины, во-первых, – в особом, не характерном для других *литературных родов* и трудно поддающемся анализу единстве автора и *героя*. По М. Бахтину, здесь автор «творчески 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» (Бахтин, с. 77). Во-вторых, в истории лирики не было одного, всегда равного себе Л. с., но было три качественно разных типа: **синкретический** (на мифопоэтической стадии развития поэзии), **жанровый** (на стадии традиционалистского художественного сознания) и **лично-творческий** (в литературе сер. XVIII – XX вв.). Каждый из этих типов лирического субъекта должен быть понят во всем его своеобразии, но должно быть осознано и инвариантное свойство лирики, по-разному проявляющееся в этих трех исторических формах.

Слабая расчлененность, или синкретизм, автора и героя лежит в истоках всех трех родов литературы. Но *эпос* и *драма* пошли по пути четкого 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. Отсюда близость автора и героя в лирике, которая наивным сознанием воспринимается как их тождество.

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). 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.

Говоря о более тесной, чем в других родах, связи субъектов в лирике, М. М. Бахтин подчеркивает: «Конечно, раздвоение на автора и героя здесь есть, как во всяком выражении, только нечленораздельный вой, крик боли не знают его» (Бахтин, с. 82). 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 <героя> потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного ви́дения» (Бахтин, с. 85-86).

Принципиальный факт наличия героя в лирике позволяет поставить вопрос о его своеобразии. Исследования показали, что и в эпическом произведении автор и герой – не абсолютные величины, а два предела, к которым тяготеют и между которыми располагаются другие субъектные формы: *повествователь* (находящийся ближе 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**. Если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и геройный планы, то ближе к авторскому будут располагаться внеличные формы выражения авторского сознания, ближе к геройному (почти совпадая с ним) – герой ролевой лирики; промежуточное положение займут лирическое «я» и лирический герой.

Более ясна природа героя *ролевой лирики* (см., 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 других случаях это может быть исторический или легендарный персонаж («Ассаргадон» В. Брюсова, «Нюренбергский 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!».

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», отделенным 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 таких стихотворениях, где говорящий – лишь *голос* («Анчар» Пушкина, «Предопределение» Тютчева, «Девушка пела в церковном хоре» Блока и др.), создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения субъекта речи и изображения на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении.

В отличие от такого автора, лирическое я (термин введен в науку М. Зусманом в работе 1910 г., но еще раньше был использован И. Анненским) 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» (Корман. Литературоведческие термины по проблеме автора, с. 13). В подобных случаях лирическая личность «существует как форма авторского сознания, в которой преломляются темы (...), но не существует в качестве самостоятельной темы» (Гинзбург, с. 165). Так в стихотворении А.Фета «Чудная картина, / Как ты мне родна...» – наблюдаемый мир, как это свойственно лирике, «становится пережитым миром» (Гаспаров, с. 140), но именно картина и ее переживание, а не сам переживающий здесь в центре внимания. В то же время лирическое «я» может становиться субъектом-в-себе, самостоятельным образом, что было неявно при внеличных 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"» (Susman, S. 16). 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» (Там же). Именно такое «я» характерно для творчества Тютчева, Фета, а из более поздних поэтов – Пастернака.

Следующая субъектная форма, еще более приближающаяся к геройному плану – лирический герой (термин введен Ю.Н. Тыняновым). 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. Из русских лириков эта форма наиболее характерна для М. Лермонтова, А. Блока, М. Цветаевой, В. Маяковского, С. Есенина. И хотя мы опознаем её и в отдельном стихотворении, с достаточной полнотой и определенностью лирический герой выявляется в контексте творчества поэта, в книге или цикле. Не совпадая непосредственно с биографическим автором, он, тем не менее, является образом, намеренно отсылающим к внелитературной личности поэта.

Такой статус приближает этого субъекта именно к полюсу **героя** (что отражено в самом термине), но – подчеркнем это особо – **двупланового**, требующего, чтобы читатель, «воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника» (Гинзбург, с. 167). Наивное читательское сознание воспринимает этот двуплановый образ упрощенно, как «образ самого поэта, реально существующего человека: читатель отождествляет создание и создателя» (Корман. Литературоведческие термины по проблеме автора, с. 9). Адекватное же восприятие лирического героя требует учета его эстетической «разыгранности» – его нераздельности с автором и одновременно неслиянности, несовпадения с ним. Предельный случай такого несовпадения, по Л. Гинзбург, «персонажи-мистификации» (поэт Жозеф Делорм, созданный Сент-Бевом): здесь «лирический персонаж полностью отделяется от автора и живет собственной жизнью» (Гинзбург, с. 160). Отделению лирического героя от автора способствуют и другие, менее радикальные способы изображения субъекта: создание стилизованных авторских масок («ролевая лирика»), использование циклизации, сюжетных и драматургически-повествовательных элементов.

Лирический герой не образ-характер, а образ-личность, по терминологии М.М. Бахтина, и это объясняет многие его особенности, непонятные с точки зрения традиционной характерологии. 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. Следует напомнить, что лирический герой (в отличие от лирического «я») становится не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя (а не субъектом и объектом).

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 выделения в тексте мои – *С. Б.*): «И скучно и грустно, и некому руку **подать** (...) / И жизнь, как **посмотришь** с холодным вниманьем вокруг... (М. Лермонтов. «И скучно и грустно...»). 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 многоголосье у Некрасова, описанное Б.О. 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 – участник Куликовской биты. 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»).

Лит-ра: *Анненский И.* Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003; *Бинштok Л.М.* Субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Ф.И. Тютчева // Проблема автора в художественной литературе. Вып.1. Ижевск, 1974; *Бройтман С.Н.* Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 54. 1995. № 1; *Бройтман С.Н.* Субъектная структура русской лирики XIX – нач. XX вв. в историческом освещении // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 47. 1988. № 6; *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. М., 1995; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.; Л., 1964; *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; *Корман Б.О.* Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982; *Корман Б.О.* Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978; *Тынянов Ю.Н.* Блок // Тынянов Ю.Н. ПИЛК; *Asmuth B.* Aspekte der Lyrik. Westdeutsher Verlag, 1976; *Johnson W.R.* The idea of lyrik. Berkley, 1982; *Pestalozzi K.* Die Entstehung des lyrischen Ich. Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin, 1970; *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zürich; Frieburg. 1968; *Spinner K.H.* Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main, 1975; *Susman M.* Das Wesen der modernen Lyrik. Stuttgart, 1910.

С.Н. Бройтман

ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ – разновидность *сюжета*, присутствующая в лирических *произведениях*: его специфику

определяет развертывание рефлексии лирического «я», направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания.

Достаточно распространено мнение, что *лирика* как род литературы (и лирическое стихотворение как его репрезентация) либо вообще не имеет сюжета, либо сюжет выполняет в этом случае чисто служебную функцию. Согласиться с этим, однако, нельзя: лирика достаточно часто бесфабульна, но сюжетна: в ней присутствуют все категории, необходимые для возникновения сюжета (пространство, время и событие). Однако Л. с. отличается от сюжета эпического и драматического. Для его характеристики необходимо учитывать взаимосвязь *хронотопа* и *ситуации* с *субъектной структурой*.

В научной литературе своеобразие Л. с. определялась по-разному. Так, В.А. Грехнев и В.И. Тюпа выдвигают в качестве основной единицы Л. с. ситуацию либо цепь ситуаций; Б.В. Томашевский – *мотив*: для него специфика Л. с. – в развитии темы посредством нанизывания на основные мотивы побочных, «путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме» (Томашевский, с. 213). А.М. Гаркави делает акцент на субъектном плане (сюжет – движение эмоций). Б.О. Корман и Т.И. Сильман связывают субъектный и объектный планы, хотя и идут разными путями. Б.О. Корман – от слова (слово и его семантика – основная единица сюжета, сюжет – рождение мысли и чувства, происходящее в сцеплении слов). Т.И. Сильман идет от категории *события*, связывая его с субъектом: с ее точки зрения, основа Л. с. – особое состояние «я», которое она называет «мгновением лирической концентрации». Л. с. – развертывание этого момента в монологе субъекта речи: «Как только состояние лирической концентрации обрело выявленное вовне словесное выражение, оно перестает быть "мгновением" <...> Изображая краткий, но напряженно-существенный момент душевной жизни человека, лирическое стихотворение вместе с тем обычно дает хотя бы в минимальной степени доступное пониманию изображение этого момента, нечто напоминающее экспозицию и, далее, разработку намеченной темы, какие-то конкретные подробности, которыми по мере развития лирического сюжета обрастает абстрактное лирическое "я"» (Сильман, с. 6–7). Ю.М. Лотман подчеркивает, что при анализе Л. с. имеет значение не только основной лирический субъект, лирическое «я», но и все остальные присутствующие в тексте субъекты, отсюда большая роль местоимений: «Все лирические персонажи разделяются по схеме местоимений первого, второго и третьего лица. Устанавливая типы связей – отношений между этими семантическими центрами, мы можем получить основные сюжетные схемы лирики. Полученные таким образом сюжетные модели будут иметь наиболее общий, абстрактный характер» (Лотман, с. 90). Н.Д. Тамарченко, исходя из идей Т.И. Сильман и Ю.М. Лотмана, связывает Л. с. со спецификой лирического события («поэтический сюжет – не ряд событий, а процесс "рождения", возникновения единственного события»), представляющего собой итог рефлексии («движется собственно рефлексия лирического "я"») – подвижного соотношения между изображенной ситуацией и её ви́дением и оценкой. Этот итог – «преодоление границы между изображаемым временем и пространством ... и пространством-временем самого высказывания» (Теория литературы, с. 347–354). В свою очередь, С.Н. Бройтман, ссылаясь на приведенные суждения, говорит о переходе в этом итоговом лирическом событии «субъекта речи от простой рефлексии к акту самосознания» (Бройтман, с. 249).

Как правило, в лирическом стихотворении есть только одно событие, но возможна смена ситуаций, связанных с субъектом речи и изображения. Роль субъекта является ключевой: в зависимости от типа субъекта меняются и границы семантического поля (пересечение их персонажем события, по Ю.М. Лотману). Лирическая ситуация может варьироваться, переосмысливаться, перетекать в другую ситуацию и в событие. Она существует и развивается во времени и/или пространстве – отсюда динамика лирических мотивов, но само это развитие представляет собою не что иное, как рефлексию лирического субъекта.

Таким образом, лирический сюжет разворачивается в пространстве и/или во времени стихотворения при помощи мотивов как предикатов темы от одной ситуации, связанной с лирическим субъектом, к другой и, в свою очередь, к событию как преодолению в акте самосознания «я» внутренних границ мира лирического стихотворения.

Лит-ра: *Бройтман С.Н.* Лирика // Филологический журнал. 2006. № 1(2); *Гаспаров М.Л.* К анализу композиции лирического стихотворении // Анализ художественного текста: Лирическое произведение. М., 2005; *Гаркави А.М.* Лирическая ситуация и лирический сюжет // Гаркави А.М. Лирика Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1975; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; *Грехнев В.А.* Лирический сюжет // Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994; *Заманский Л.А.* К вопросу о сюжетостроении в лирике // Вопросы теории и истории лирики. Воронеж, 1988; *Корман Б.О.* К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1978. [Вып.] 5; *Левитан Л.С., Цилевич Л.М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990; *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996; *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л., 1977; *Тамарченко Н.Д.* Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006.

В.Я. Малкина

ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – род дискурсивной практики (см. *Дискурс*) и формируемая этой практикой особая область культуры: сфера писательского творчества, т. е. письменной речевой деятельности (порождение *текста*), являющейся одновременно деятельностью эстетической (формирование *эстетического объекта*). Продукты этой деятельности характеризуются своей *художественностью*. В силу коренной семио-эстетической двуаспектности Л. х. как предмет *поэтики* принадлежит также сферам научного познания *лингвистики* и *семиотики*, с одной стороны, и *эстетики* – с другой. Проблематика этих дисциплин оказывает существенное влияние на определение границ Л. х.

С лингвистической т. з., художественной мыслится «речь, в которой присутствует установка на выражение» (Томашевский), а принадлежность текста к Л. х. определяется наличием в нем особых «приемов превращения речи в поэтическое произведение» (Якобсон). Согласно лингвопоэтической концепции Р. Якобсона, художественное высказывание ориентировано на себя самое, текст его самоцелен, не будучи средством для реализации каких-либо иных целей помимо самого текстопорождения. Этим, действительно, объясняется культурный статус Л. х. как высшей, наиболее совершенной формы речевой деятельности на

данном языке. Однако тезис о самоцельности текстопорождения либо не приложим, напр., к романам Достоевского или Толстого, либо приложим к любому «фигуративному» (небезразличному к своей форме) высказыванию. Данная научная традиция приводит к скепсису по поводу возможности четкого выделения Л. х. в составе культуры и к отказу от определения ее специфики (Тынянов, Тодоров, Фарино и др.). По мысли Ю.М. Лотмана, «литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности» (Лотман, с. 35), поэтому «художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию» (Там же. С. 21).

Однако, с позиций философской эстетики, литературное *произведение*, как и всякое произведение искусства, не сводится к особого рода функционированию в обществе, но представляет собой интерсубъективную реальность эстетического объекта, «к которой устремляются интенциональные намерения творческих актов автора или перцептивных актов» читателя (Ингарден). Это реальность виртуального (нередко его упрощенно именуют вымышленным, «фикциональным») *мира персонажей*, который «нуждается в понимающем или узнающем сознании» (Гартман). Впрочем, сведение специфики Л. х. к эстетичности, имеющей место и в иных областях культуры, также оставляет ее границы весьма зыбкими.

При равном учете обоих аспектов писательской деятельности эстетический объект мыслится как «архитектоническое задание» (см. *Архитектоника*), реализуемое в процессе текстопорождения. Л. х. в этом случае может быть определена как искусство «непрямого говорения» (Бахтин), что принципиально отличает, например, *романы* в формах дневника, писем, мемуарных записок, автобиографии от аналогичных житейских текстов прямого, неусловного высказывания. Формулой «непрямого говорения» подразумеваются два принципиальных момента. 1) Художественное произведение никогда не говорит прямо о реальных фактах действительности (хотя писатель обычно в той или иной мере на них опирается); в состав эстетического объекта входят лишь виртуальные, вообразимые факты, смысл которых более глубок и емок, чем реальная значимость их аналогов в действительности. 2) В художественном тексте писатель никогда не высказывается от себя лично: автор как эстетический субъект произведения «облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения» (Бахтин. ЭСТ, с. 353). Поэтому «художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система» (Лотман. СХТ, с. 30), а фигура говорящего на естественном языке *повествователя*, *рассказчика*, *лирического героя* входит в состав эстетического объекта. Этот «особый язык» каждого литературного шедевра уникален (что не мешает говорить о «родственных языковых группах» произведений одного автора или одного жанра), а каждое его прочтение подобно высказыванию на этом языке (что предполагает достаточную меру овладения им).

Первый момент существенно объединяет Л. х. с изобразительными (живопись, скульптура), музыкальными (инструментальная музыка, пение) и зрелищными (театр, кино) видами искусства. Второй момент специфичен для искусства слова, которое пользуется знаковой системой естественного языка как своим материалом, тогда как материал живописи или музыки способен служить художнику *знаками*, но в исходном своем состоянии не представляет собой знаковой системы. Если эстетическая деятельность композитора состоит в том, чтобы в качестве виртуальной действительности «творить слышимую жизнь» (Б.В. Асафьев), а живописца и скульптора – жизнь зримую, то писатель посредством вербализации своего воображения творит ментальную (мысленную) действительность. Читательское восприятие не сводится к актуализации значений слов внутренним зрением и актуализации звучания речи внутренним слухом, но осуществляется прежде всего как осмысление вторичной (художественной) значимости вербальных знаков; «здесь главное – смысл, по произвольному согласию вложенный в слова» (Гердер, с. 159). Благодаря исходной для писателя конвенциональности естественного языка Л. х. воздействует на читателя не прямой наглядностью, свойственной живописи, а «впечатляющей «силой» воображаемого предмета, благодаря которой он становится как бы зримым, но не соотносится читателем-зрителем с эмпирической действительностью» (Тамарченко, с. 125). При этом вербальный знак обладает двоякой соотнесенностью: как с именуемым объектом, так и с именующим субъектом. Отсюда двоякая упорядоченность произведений Л. х.: *объектная* и *субъектная организация текста* (тогда как невербальный живописный текст ограничен первой, а музыкальный – второй).

Радикальная специфика Л. х. состоит в каждый раз уникальном и неразрывном единстве формы и содержания: в том особом соотношении объектно и субъектно организованного текста с архитектонически упорядоченным эстетическим объектом, при котором структура данного текста является единственно возможной для проявления в нем заданного эстетического объекта. При такой содержательности художественной формы любое изменение внешней, текстовой стороны произведения оказывается одновременно трансформацией его *смысла художественного*. Это позволяет выдвинуть критерий предельной упорядоченности текста как важнейший специфический признак Л. х. Такой критерий позволяет отграничивать действительные произведения искусства слова от *беллетристики* (литературных явлений, формально принадлежащих к одному из жанров Л. х., но не принадлежащих к области искусства по своей сущности).

Исторически Л. х. возникает в античной культуре на основе бессознательно художественного устного словесного творчества (мифа и фольклора). Письменное закрепление эстетически значимых текстов за их собирателем и завершителем устной традиции (таким, как Гомер, напр.) ведет к формированию в культуре феномена личного авторства (см. *Автор*). Этот неотъемлемый атрибут Л. х. был поколеблен, но не отменен постструктуралистским лозунгом «смерти автора» (Барт). Однако письменная культура может быть и лишена внутренней дифференциации на разносущностные сферы интеллектуальной деятельности. Такова была ближневосточная (библейская) словесность, где даже иносказательное (притчевое) текстопорождение было прямым говорением – «всякий раз внутри жизненной ситуации, которая создана отнюдь не литературными интересами» (Аверинцев, с. 211). Здесь произведения, как правило, или остаются анонимными, или соотносятся с фигурой не личного автора, но иерархически дистанцированного авторитета. Обычно синкретическая нерасчлененность гносеологических, этических, эстетических, юридических и т. п. задач такой словесности скрепляется религиозной сверхзадачей сакрального служения.

В России Л. х. начинает утверждаться лишь во второй

половине XVII в. – литературной деятельностью Симеона Полоцкого. Питаясь в XVIII в. достижениями западноевропейской Л. х., достигая исключительного расцвета и мирового значения в пушкинском и послепушкинском XIX в., в XX столетии она переживает общий для всей европейской литературы кризис художественного сознания. Древнерусская литература была синкретической средневековой книжностью ближневосточного типа. Естественный культурно-исторический процесс зарождения Л. х., запечатленный древнерусской сагой «Слово о полку Игореве» и некоторыми другими текстами, был прерываем идеологическими потребностями противостояния христианской культуры татаро-монгольскому господству, а позднее – уникальной исторической ситуацией эпохи Ивана Грозного (XVI в.). В средневековой Западной Европе также на протяжении многих веков доминировала словесность библейского типа, однако здесь античная традиция Л. х. никогда не прерывалась.

Строгое отграничение Л. х. от прочих дискурсивных практик принципиально важно, поскольку действительное и полноценное ее постижение осуществимо в категориях поэтики и эстетики, а не логики, этики, политики и т. д. Это, однако, не препятствует выявлению философской, религиозной, социально-политической и т. п. значимости адекватно понятого литературного произведения в современном ему или его интерпретатору историческом *контексте*.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.М.* Проблема текста // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Виролайнен М.Н.* Структура культурного космоса русской истории // Она же. Речь и молчание. СПб., 2003; *Волков И.Ф.* Литература как вид художественного творчества. М., 1985; *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995; *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958; *Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной культуре. М., 1981; *Гегель Г.В.Ф.* Поэзия // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Гердер И.Г.* Критические леса... // Гердер И.Г. Избр. соч. М.; Л., 1959; *Гиршман М.М.* Литературное произведение. Теория художественной целостности. М., 2002 (ч. I); *Гончарова О.М.* Власть традиции и «Новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века. СПб., 2004; *Гурвич И.А.* Беллетристика в русской прозе XIX в. М., 1991; *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962; *Женетт Ж.* Литература как таковая // Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Кодуэлл К.* Иллюзия и действительность. М., 1969; *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957; *Лихачев Д.С.* Литература как общественное поведение // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1984; *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973; *Маркович В.М.* К вопросу о разграничении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. М., 1991; *Махов А.Е.* Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005; *Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994; *Сартр Ж.П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987; *Смирнов И.П.* По ту сторону постструктурализма, или можно ли дефинировать литературу? // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001; *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика. М., 2006; *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика. М., 1983; *Томашевский Б.В.* ТЛП; *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. ПИЛК; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004; *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 2002; *Шатин Ю.В.* Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991; *Якобсон Р.* Вопросы поэтики // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

В.И. Тюпа

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФОРМУЛЫ – см.: *Мотив*

ЛЕЙТМОТИВ – см.: *Деталь, Мотив, Тема*

МАЛЫЕ ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ – см.: *Формы эпики, Эпика*

МАНЕРА – см.: *Стиль*

МАНЬЕРИЗМ – см.: *Барокко*

МАСКА – см.: *Интрига, Комедия, Комическое*

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА – см.: *Беллетристика, Детективная проза, Литература художественная*

МАТЕРИАЛ В ПРОИЗВЕДЕНИИ – см.: *Автор, Архитектоника, Литература художественная, Произведение, Стиль*

МЕЛОДРАМА (греч. melos – песня, drāma – действие) – канонический *жанр драмы*, сформировавшийся в западноевропейской литературе к концу XVIII в. Первоначально существенную роль в нем играло музыкальное сопровождение (*реплики персонажей* либо сопровождались, либо перемежались музыкой и пением), призванное усилить впечатление от событий, разворачивающихся на сцене.

По мысли С.Д. Балухатого, основное эстетическое задание М. – «вызывание чистых и ярких эмоций». Выбор *темы*, строение *сюжета*, организация *системы персонажей* и их взаимоотношений, проявляющихся в напряженных *диалогах*, – все в М. рассчитано на то, чтобы вызвать у зрителя сильнейшую ответную реакцию. На этом же строится и её этическое задание. Изображение нарушенной нормы, «патологической ситуации» носит открытый морализаторский характер: зритель наблюдает, как попранная добродетель в финале истории торжествует, а порок наказан. Технические средства, с помощью которых М. добивается реализации своих задач, подчинены трем основополагающим принципам: рельеф, контраст и динамика. Основные признаки жанра – 1) отсутствие нюансировки: *сюжетные ситуации*, функции персонажей прорисованы максимально отчетливо, в ряде случаев наблюдается даже психологический примитивизм; на уровне речи этот эффект усиливают многократные повторы и развитие в диалоге единой темы; *характер* персонажа – скорее, застывшая маска, а его речь – самораскрытие, а часто и саморазоблачение; 2) исходная ситуация – отклонение от нормы бытия – порождает неизбежные последствия, которые предопределяют создание напряженных фаз сюжета; при этом сюжетное развитие строится не прямо, а концентрически, зритель видит резкие переходы от счастья к несчастью в судьбах персонажей. Эффект контраста усиливается тем, что каждый круг событий имеет свою кульминацию. 3) Каждый поворот в сюжете создает у зрителя ощущение поступательного движения, от эпизода к эпизоду экспрессия усиливается, чтобы полностью разрешиться в развязке. При всей столь очевидной динамичности М. активно использует прием ретардации (важнейшей кате-

горией здесь становится Случай, Неожиданность): разрешение «патологии» постоянно оттягивается, финал призван непременно потрясти зрителя; 4) контрасты представлены и в хронотопе М.: высший свет соседствует с городским дном, сцены в замках богачей сменяются картинами жизни в бедных сельских лачугах. Важную роль играет также резкое перемещение персонажа «вниз» в результате ложного выбора или козней злодеев (социальное или этическое падение); при этом вступает в силу этическая окраска пространства: дом банкира может восприниматься как средоточие порока и злодеяния, а жилище бедняка – выглядеть пристанищем добродетели; 5) по контрасту строится и система персонажей: выделяется пара антагонистов (жертва – злодей), которых сопровождают помощники; в то же время заметно, что *герой* М. лишен индивидуальных черт, он интересен прежде всего как сюжетная функция, поэтому даже центральные герои лишены свободной активности, права самостоятельно строить свою судьбу. Персонажи М. односторонни, но и подвижны: именно это позволяет жанру добиваться необходимого морализаторского эффекта и «развязывать» сюжет (злодей способен мгновенно прозреть, сменив свой знак с минуса на плюс).

Совершенно очевидно, что М., изначально воплощая общественный запрос «третьего сословия», пришла на смену *трагедии*. Тем не менее, она прямо связана с трагедией, генетически близка ей; М. и трагедия – части «единого спектра» (Э. Бентли): возможно «увидеть» трагедию так, что обнажится ее мелодраматическая основа (так воспринимались и ставились на провинциальных подмостках трагедии В. Шекспира; идея такого рода их переработки принадлежала французскому драматургу Кювелье де Три): достаточно ослабить психологический рисунок трагедии, её тематический и идеологический материал. В то же время М. – невероятно устойчивый жанр. Пережив свой расцвет в начале XIX в., она до сих пор весьма популярна. Причина этого кроется в том, что на всем протяжении своего существования М. была занята поисками разнообразных вариантов композиционных форм. При этом каждая из них отвечала новым требованиям – как общественным, так и эстетическим. На рубеже веков господствующей формой М. является готическая М. (Монвель «Монастырские жертвы»; Г. Пиксерекур «Виктор, или Дитя леса»; К. де Три «Фальшивомонетчики, или Месть», «Невидимый трибунал, или Преступный сын»; Т. Холкрофт «Глухой и немой», «Рассказ о тайне»; М.Г. Льюис «Привидение в замке») и наряду с ней социально-авантюрная (Ламартерьер «Роббер, атаман разбойников» – 1792). В XIX в. возникают такие варианты М., как судебная («Судебная ошибка» Л.Ш. Кенье и «Сорокаворовка» д'Обиньи), уголовная (Анисе-Буржуа и Дюгэ «Лесной бродяга»), сыщицкая (Э.Дж. Бульвер-Литтон «Герцогиня де Лавальер» – 1836, «Лионская красавица» – 1838); социальная – В. Дюканж «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827); Дюверье «Инженер, или Угольные копи» (1836); Сувестр «Богач и бедняк» (1836); Ф. Сулье «Рабочий» (1840); Пиа «Парижский тряпичник» (1847); городская/сельская; морская; домашняя (бытовая); историческая (Г. Пиксерекур «Человек о трех лицах» – 1801); сентиментальная (В. Дюканж «Шестнадцать лет тому назад» – 1831; Декурсель «Два подростка» – 1874). В это же время М. начинает активно взаимодействовать с различными эпическими жанрами: речь идет о переделках для сцены ранних, незаконченных или, наоборот, наиболее популярных произведений таких романистов, как Гюго, Дюма, Сю, Диккенс. Так, напр., знаменитая пьеса «Виктор, или Дитя леса» представляла собой переработку не менее знаменитого романа Дюкре-Дюмениля. Большой популярностью пользовалась и М. Дюканжа по роману В. Скотта «Ламмермурская невеста» (1828). Авторской переработкой эпического произведения была также пьеса Э. Дж. Бульвера-Литтона «Герцогиня де Лавальер».

Лит-ра: *Балухатый С.Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990; *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978; *Михайлова О.В.* Мелодрама // ЛЭТИ; *Пави П.* Мелодрама // Пави П. Словарь театра. М., 1991; *Booth M.R.* English melodrama. London, 1965; *Heilman R.B.* Tragedy and melodrama; versions of experience. Seatle, 1968; *Rahill F.* The World of Melodrama. London, 1967.

В.Г. Угрехелидзе

МЕМУАРИСТИКА – разновидность автобиографического *письма*, по форме изложения (от 1-го лица) граничащего с автобиографией и с дневником, а по предмету – с документально-историческим повествованием. Специфика мемуарного текста проявляется в наличии двух временных планов – настоящего (время письма) и прошедшего (время действия) – и в двусторонней установке: требование объективной достоверности в М. на равных правах уживается с требованием индивидуальности, субъективности. Такое сочетание сближает М. с *беллетристикой*.

В XIX в., когда в русской литературе складывается *канон* обширных мемуарных текстов, он взаимодействует с ключевым современным ему прозаическим *жанром* – *романом* и обретает близкие связи с психологической прозой. В это же время композиционная форма мемуаров начинает широко использоваться в художественных целях (к примеру, в «Капитанской дочке» Пушкина или в «Неточке Незвановой» и «Маленьком герое (Из неизвестных мемуаров)» Достоевского). Зарождение мемуарного жанра традиционно связывается с появлением воспоминаний Ксенофонта о Сократе, в которых духовное наследие учителя неотделимо от жизни Сократа-человека. В этом желании запечатлеть черты события, эпохи, индивидуальной личности в осязаемозрительном образе их неповторимого бытия и состоит метафизическая функция М. В перспективе русской культуры М. восходит, с одной стороны, к житийной традиции (в середине XVII – начале XVIII в. появляются «автожития» протопопа Аввакума и др.), с другой стороны – к переводным автобиографическим произведениям, прежде всего – к имевшим основополагающее значение для европейской М. Нового времени «Мемуарам» Сен-Симона. «Автожитийная» литература способствовала актуализации категории личности (целый ряд русских мемуаров XVIII – начала XIX вв. – «романизированные» автобиографии, строящиеся по типу «Страданий юного Вертера» Гете или «Исповеди» Руссо); М. же Сен-Симона продемонстрировала возможность придавать историческое значение самым мельчайшим подробностям увиденного. Пересечение двух этих тенденций – место рождения современной М., типология которой и определяется, в конечном счете, характером сбалансированности в ней личного и объективного. Особое – динамическое – их соотношение представлено в автобиографической эпопее Герцена: сквозной пафос «Былого и дум» – в том, что человек должен, реализуя различные возможности и, тем самым, выстраивая свою биографию, найти свое место в истории, прожить не случайную и для истории, и для себя самого жизнь. На новых основаниях идея «жизнестроительства» проявилась в русской культуре начала XX в. в стремлении символистов преодолеть оппозицию жизни и творчества.

Лит-ра: *Бицилли П.М.* Трагедия русской культуры. Избранные труды по филологии. М., 1996; *Гинзбург Л.Я.* «Былое и думы» Герцена. М., 1957; *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977; *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987; *Мишуков О.В.* Русская мемуаристика первой половины XIX века: проблемы жанра и стиля. Лодзь, 2007; *Савинков С.В.* Творчество А. И. Герцена: философия и поэтика (1830 – 1840-е годы). Воронеж, 2005; *Тартаковский А.Г.* Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. От рукописи к книге. М., 1991; *Тартаковский А.Г.* Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997; *Туниманов В.А.* А.И. Герцен и русская общественно-литературная мысль XIX века. СПб, 1994.

С.В. Савинков

МЕНИППОВА САТИРА – см.: *Роман, Сатира, Философская повесть*

МЕТАЛИРИКА – то же, что «поэтологическая лирика»: *стихотворения* с установкой на профессиональное самоопределение и самопознание, с поисками мотивировки права на существование, с привлечением аргументов поэтической «правоты» через ссылку на прецеденты, с рефлексией над собственными генетическими и типологическими параметрами. Образцами М. отмечены античность, барокко, эпоха немецкой классики, романтизм, постромантизм, модернизм, постмодернизм. Общее определение метастихотворения как организующегося благодаря действию художественной саморефлексии ясно указывает на теоретическую традицию рабочего понятия М. – идею саморефлексии искусства в эпоху романтизма.

Западноевропейские исследователи подчеркивают «сделанный» характер поэтологических стихотворений: метастихотворение конструируется как математическая теорема; «производство», «изготовление» входит в стихотворение как ведущий *мотив*, делая его «стихотворением о стихотворении». Один из вариантов поэтологической лирики – это «подражательные» (mimetische) стихотворения, когда все, описанное в тексте, синхронно переживается в языке. Смысл таких стихотворений совпадает со способом выражения этого смысла. Метастихотворение как «образ образа» – это автономный и завершенный в себе художественный мир, являющийся в то же время «неким порождающим из себя новые образы устройством» (В.Н. Топоров); такова пушкинская «Осень».

В эпоху символизма действие поэтической авторефлексии проявляется как теургия, когда стихотворение претендует не на отражение реальности, а на создание ее, приравнивающее *автора* к демиургу. В лирике Анненского и Блока творческий акт, в процессе которого создаётся метапроизведение, сам становится предметом изображения и рефлексии, а непосредственное творчество перерастает в «творимое творчество» или теургию. «Автометаописание» («метапоэтический автокомментарий») как вариант М. состоит в том, что автор осознанно или даже специально вводит в поэтический *текст* уровень формального анализа этого же текста. В поэтической практике акмеистов эффект автометаописания возникает как следствие отождествления различных временных и пространственных параметров поэтического текста: времени написания, повествовательного времени, времени читательского восприятия, графического пространства и пространства изображаемых событий. Примером подобного отождествления могут служить строки Ахматовой: «И в этот час была мне отдана // Последняя из всех безумных песен». Характерная черта М. у акмеистов – введение «чужого слова» и многоголосие позже будет отмечена в лирике Бродского («Один певец подготовляет рапорт. / Другой рождает приглушенный ропот. / А третий знает, что он сам лишь рупор. / И он срывает все цветы родства»).

Одним из самых разработанных жанров М. является сонет. Балладный вариант М. может быть показан на примере сюжета Лорелеи у Гейне (в финальном совпадении автора и героини в «пении») и Брентано (в финальном самообнаружении автора).

Лит-ра: *Бройтман С.Н.* Ранний О. Мандельштам и Ф. Сологуб // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1996. Т. 55. № 2; *Корчинский А.* «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. 2003. Вып. 6; *Тименчик Р.Д.* Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. 1975, № 10/11; *Штайн К.Э.* Метапоэтика – «размытая» парадигма // Филологические науки. 2007. № 6; *Frank A. P.* Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht // Frank A.P. Literaturwissenschaft zwischen Extremen. Aufsätze und Ansätze zu aktuellen Fragen einer unsicher gemachten Disziplin. Berlin; New York, 1977; *Greber E.* Das Sonett als *textus* (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmetaphorik und Textkonzeption // Sonet in sonetni venec. Ljubljana, 1997; *Hinck W.* Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts. Opladen, 1985; *Hinck W.* «Wörter meine Fallschirme». Zum Selbstverständnis der Lyriker in poetologischen Gedichten unseres Jahrhunderts // Poetik und Geschichte. Tübingen, 1989; *Müller-Zettelmann E.* Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg, 2000; *Wilpert G. von.* Poetologische Lyrik // Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.

Ф.Х. Исрапова

МЕТАПОВЕСТВОВАНИЕ – 1) в широком смысле – синоним понятия «метапроза»; обобщенное название эпических *произведений*, принадлежащих к разным *жанрам* и включающих метарефлексию; 2) в узком и более точном значении – изложение повествователем (рассказчиком) некоторого события или ряда событий, подвергающее рефлексии самое себя и подразумевающее нарушение границы между «внутренним миром произведения» (действительностью *героев*) и миром литературного творчества.

М. во втором значении не только выполняет посреднические функции между *читателем* и миром персонажей, но и направлено на разрушение автономности последнего. Оно создается рядом *приемов*, среди которых ссылки повествователя на литературную традицию или источники своего рассказа, обращения к читателю, оценки тех или иных персонажей, указания на отдельный авторский ход или сюжетный поворот и т. д. При М. *событие рассказывания* становится собственной *темой*, ослабляется миметическая установка и создается особый эффект полной творческой свободы Автора, доходящей до игровой случайности его мотивировок. Таким образом, акцентируется сознательное формирование текста *автором* и рождается традиционное для М. противоречивое тождество двух авторских ипостасей – «историка», который лишь фиксирует реальность и зависит в своем повествовании от объективного протекания событий, и «творца», по собственной воле и разумению создающего условную реальность мира героев. Возникает и ряд других тождеств-противоречий: мира героев и авторской действительности; свободы, понятой как игра случая или непредсказуемая стихия, и умышленной и предвидимой необходимости (как в судьбах героев, так и в самом событии расска-

зывания); «жизненности» и «литературности» в системе персонажей.

М. в своих ранних формах возникло еще в античности (см., например, «Метаморфозы» Апулея), активно использовалось средневековыми авторами (например, Мурасаки в «Гэндзи-моногатари» или В. фон Эшенбахом в «Парцифале»), достигло чрезвычайно изощренных форм в «Дон Кихоте» Сервантеса и, не будучи популярным в литературе реализма, оказалось очень востребованным в эпоху модерна и постмодерна («Орландо» В. Вулф, «Любовница французского лейтенанта» Дж. Фаулза и др.).

Лит-ра:. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2; *Липовецкий М.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997; *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox. New York, 1984; *Imhof R.* Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg, 1986; Metafiction / Ed. and introduced by M. Currie. London; New York, 1995; Métalepses: Entorses au pacte de la representation / Dir. J. Pier et J.-M. Schaeffer. Paris, 2005; *Waugh P.* Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York, 1984.

В.Б. Зусева

МЕТАРОМАН – литературный *жанр* с двуплановой *структурой*, где предметом для *читателя* становится не только «роман героев», т. е. перипетии судьбы *персонажей* и условная реальность их существования, но и процесс его создания («роман романа»). В М., в отличие от пограничного явления – «романа с авторскими вторжениями», где встречаются отдельные обращения к читателю или оценки персонажей, *произведение* обсуждается как целое, как особый мир, причем субъект и объект рефлексии должны совпадать. Роман, в котором обсуждаются только иные литературные *тексты* или «текст в тексте» – произведение *героя* данного романа (хотя основной текст герою-творцу не приписан), не является М.

Рефлексия над текстом может быть приписана не только «экстрадиегетическому повествователю» (Ж. Женетт), который не принадлежит изображенному миру, но и герою-рассказчику. При этом возможно несколько вариантов. Во-первых, роман может быть написан от лица Автора (имеем в виду, конечно, «*образ автора*»), который в одной из своих ипостасей является персонажем романа («Евгений Онегин»). Во-вторых, создание романа может приписываться главному герою, причем этот факт надолго остается скрытым от читателя (как правило – до последних строк произведения), а *повествование* ведется с помощью форм *субъектного неосинкретизма* («Дар» В.В. Набокова). В-третьих, авторство произведения может быть приписано главному герою, но он с самого начала заявлен как *автор* и повествует от 1-го лица («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна).

Типология жанра М. строится на критериях отношений Автора и героя друг к другу и к границе между миром героев и миром творческого процесса. Эти отношения определяются степенью причастности обоих субъектов к созданию данного *текста*. Появление Автора в М. может оформляться по-разному. Иногда Автор оказывается одним из персонажей романа (в «Евгении Онегине» он «добрый приятель» заглавного героя). Порой он не находится в мире героев и не участвует в развертывании *сюжета*, но обладает «голосом», высказывает свои суждения. Это «экстрадиегетический повествователь», принадлежащий исключительно плану «романа романа». Наконец, образ Автора может всецело замещаться персонажем, рассказывающим свою историю в качестве одновременно автора и героя собственного романа.

Функции героя в М. тоже могут быть различны. Иногда герой выступает в качестве соавтора Романиста. Например, во второй части «Дон Кихота» герои высказывают свои возражения и замечания к первой части, выступая как бы соавторами по отношению к «основному тексту» романа. Герой может всецело замещать Автора, сам рассказывая собственную историю. Наконец, иногда герой вовсе не причастен к созданию романа о себе самом, полностью оставаясь в рамках «романа героев».

Таким образом, существует четыре основных типа М. В первом («классическом» или «центральном») типе Автор в одной из своих ипостасей является персонажем романа, герой выступает как соавтор Романиста, а граница двух действительностей проницаема в обоих направлениях. Примеры – «Евгений Онегин» и «Мертвые души». У этого варианта М. имеется особый подтип: роман оказывается как бы произведением главного героя, но это становится очевидным лишь в последних строках текста. Сюжет романа – духовное и профессиональное развитие героя-творца вплоть до того момента, как он обретает способность написать этот самый роман («Дар»).

В М. второго типа Автор также выступает и как персонаж своего романа, но герой не является соавтором Романиста и не причастен к разворачивающемуся творческому процессу. Таким образом, граница двух действительностей проницаема только для Автора. Это самый редкий тип М.; пример – «Бессмертие» М. Кундеры. В М. такого типа нарушение границ между двумя мирами максимально противоречит нарративной норме, так как оно не обоюдно: лишь Автор обладает «двойным бытием».

В М. третьего типа Автор *не появляется* в границах текста в качестве экстрадиегетического повествователя и полностью замещается героем в функции рассказывания истории, тогда как герой является *«автором»* романа, в котором рассказывает о себе и романе, который он пишет. Граница проницаема только для героя – в мир творческого процесса (пример – «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»).

В М. четвертого типа Автор не принадлежит миру героев и сюжету, являясь экстрадиегетическим повествователем, а герой не причастен творческому процессу; граница проницаема только для Автора – в мир героев («Орланда» Ж. Арпман). Возможны еще более сложные конструкции, сочетающие различные варианты М. («Фальшивомонетчики» А. Жида, где объединены подтип первого типа и четвертый тип).

Каждый из выделенных типов М. имеет разновидности, зависящие от двух характеристик, которые вместе определяют степень сбалансированности двух планов жанровой структуры. Во-первых, – от того, отличается ли «роман героев» развернутым описанием судьбы персонажей, следующим хронологическому принципу, или же она не развернута, описывается дискретно. Во-вторых, – от того, распространяется ли авторский комментарий на все или лишь на некоторые из основных *событий* «романа героев» (событие понимается как пересечение героем пространственной или временной границы либо изменение количества *актантов*).

Сюжет любого М. можно рассмотреть как проекцию борьбы поэзии и *прозы*, искусства и действительности: автор ищет «точку равновесия» собственного произведения, а

герои – самих себя меж «поэзией и прозой», которые понимаются как аспекты действительности. Первым произведением в этом жанре принято считать роман Сервантеса о Дон Кихоте. М. стал особенно популярен в эпоху модернизма и постмодернизма.

Лит-ра: *Липовецкий М.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997; *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1997; *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. СПб., 2000; *Зусева В.Б.* Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник РГГУ. 2007. № 7/07; *Зусева В.Б., Тамарченко Н.Д.* Рецепция «Евгения Онегина» в «Даре» Набокова // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2004; *Alter R.* Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Bercley; Los-Angeles, 1975; *Kellman S.G.* The Self-Begetting Novel. London; Basingstoke, 1980; *Rousset J.* Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986; *Spires R.C.* Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel. Lexington, 1984; *Stonehill B.* The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon. Philadelphia, 1988; *Swearingen J.E.* Reflexivity in Tristram Shandy: an Essay in Phenomenological Criticism. New Haven, 1977; *Waugh P.* Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York, 1984.

В.Б. Зусева

МЕТАТЕКСТ – см.: *Игра, Барокко поэтика*

МЕТАФОРА – см.: *Лирика, Тропы*

МЕТОНИМИЯ – см.: *Лирика, Тропы*

МЕТР (греч. metron – мера, размер) – способ упорядочивания *художественной речи*, внутренняя мера стихового ряда, основанная на количественном (долгота / краткость) или качественном (ударность / безударность) неравноправии слогов. Под М. понимают «закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызвать: а) ожидание подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание «перебоя» при ее нарушении» (А.Н. Колмогоров). Чередующиеся позиции, различающиеся по возможности слогового заполнения, называют сильными местами и слабыми местами, а повторяющееся сочетание сильного и слабого места – стопой.

Метрическое (античное) стихосложение знало свыше 20 стоп, силлабо-тоническое обходится пятью стопами (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест). Каждый М. в зависимости от количества стоп образует несколько стихотворных размеров (4-ст. ямб, 3-ст. ямб, 4–3 ст. ямб, и т. д.), а каждый размер – несколько разновидностей (4-ст. ямб с мужскими клаузулами, с чередованием мужских и женских, мужских и дактилических клаузул и т. д.). В русском ямбе, напр., М. «как инвариантная модель бинарной альтернации осознается благодаря наличию ритмической инерции ударности, которая придает четным слогам стиха потенциально ударный характер даже при отсутствии реального ударения» (В.М. Жирмунский). Варианты слогового заполнения сильных и слабых мест различаются степенью употребительности: выделяют константу (последнее сильное место всегда заполнено ударным слогом), доминанты (на слабых местах русского 4-ст. ямба стоят преимущественно безударные слоги) и тенденции (из трех первых сильных мест 4-ст ямба ударение реже всего появляется на третьем, чаще всего – в XVIII в. на первом, а в XIX в. на втором месте).

Нарушение метрической инерции в классическом стихе («Последняя любовь» Ф. Тютчева) и ее появление в неклассическом («Она пришла с мороза...» А. Блока) могут приобретать экспрессивную функцию. У Тютчева это достигается резким ритмическим перебоем (лишние слоги) 4-ст. ямба – самого традиционного размера силлаботоники, у Блока – едва слышимой метризацией свободного стиха (11 строк из 26), которая, оставаясь на грани восприятия, создает глубинный гармонический фон.

Сочетание разных М. внутри одного произведения называется полиметрией. Если поэтическое целое «складывается из тематически автономных звеньев, написанных различными размерами», то используют термин «полиметрическая композиция» (П. А. Руднев). «Почти всякий цикл лирических стихотворений есть... полиметрически организованная структура». Она не просто объединяет различные стиховые формы, но играет принципиально важную смысловую роль, «сопровождая» ту или иную тему, маркируя переходы от одной темы к другой и т.д. Так, анализ полиметрической композиции поэмы А. Блока «Двенадцать» позволил «выяснить, как семантическое взаимодействие раешного и хореического стихов и постепенное вытеснение «свободных» неклассических размеров строго организованным 4-стопным хореем соответствует идейно-художественной концепции произведения» (П. А. Руднев).

Одно из достижений современного стиховедения – обнаружение и обоснование семантического ореола М. Это помогло приблизиться к решению затемненного психологией вопроса: почему поэт, создавая стихотворение, избирает тот, а не другой размер? Многочисленные исследования, обобщенные и дополненные трудами М. Л. Гаспарова, дают основание утверждать, что связь между М. и смыслом носит не органический, а исторический характер. В ряде случаев она продиктована влиянием «образца, писанного в данной форме» (Б. В. Томашевский). Поэт не изобретает размеры, а получает их из рук предшественников со следами прежних употреблений. Поэтому здесь корректнее говорить не о сознательном цитировании, а об анонимной формульности – результате обрастания М. содержательными ассоциациями (семантическими ореолами).

Лит-ра: *Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004; *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. 2-е изд., доп. М., 2000; *Жирмунский В.* Введение в метрику // Жирмунский В. ТС. Л., 1925; *Колмогоров А.Н.* Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Сов. славяноведение. 1986. № 5; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002; *Руднев П.А.* Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать» // Тр. по рус. и славян. филологии. Вып. XVIII: Литературоведение. Тарту, 1971; *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000; *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959; *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. М., 2002; *Харлап М.Г.* О понятиях «ритм» и «метр» // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985; *Шапир М.И.* Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Шапир М. И. Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1. М., 2000.

А.Г. Степанов

МИМЕСИС (греч.; букв. – подражание) – термин античной философии и эстетики, обозначавший первоначально твор-

ческое воспроизведение в становящейся профанной действительности вневременных образцов или моделей всего существующего (включая космос), которые и образуют сферу совершенного бытия. В дальнейшем это «текуче сущностное моделирующее понятие» (А.Ф. Лосев) приобрело более широкое значение: такого изображения различных вещей, явлений и действительности в целом, которое – в отличие от простого копирования воспроизводит прежде всего внутренние закономерности («эйдос», т. е. порождающую модель или *первообраз*) своего предмета и уже в результате этого воссоздает его внешний облик.

Сохраняя эту смысловую основу, категория М. трактуется по-разному в рамках сменяющихся эстетических учений и «направленческих» поэтик различных эпох. В поэтике классической античности, у Платона и Аристотеля (при всех различиях между их трактовками), идея М. подразумевает воспроизведение наряду с существующим возможного и вероятного. В частности, различение нескольких возможных путей или способов подражания – основа теоретического «конструирования» типов художественного *произведения*, в дальнейшем получивших наименование литературных *родов*. В нормативной *поэтике классицизма*, унаследовавшей эллинистический принцип «подражания природе», категория М. наиболее значима для теории *драмы*: на требованиях верности природе базируются пресловутые «три единства». В эпоху Просвещения М. – исходный пункт трактата Г.Э. Лессинга «Лаокоон» и статьи И.В. Гете «Простое подражание природе, манера, стиль». У романтиков культ творческой стихии и отрицание всего застывшего, косного в природе, истории и человеке привели к акценту на выражении скрытого и субъективного. В *поэтике реализма* «жизнеподобие» в изображении социально-исторических условий и бытовых примет мира героев сочетается с глубоким погружением в их внутреннюю жизнь, т. е. в чужую субъективность. По словам Достоевского, изображая «все глубины души человеческой», он – «реалист в высшем смысле», тогда как «поверхность вещей и казенный взгляд на них не есть еще реализм, а совсем даже напротив». Отход от сложившейся в искусстве середины XIX в. концепции «действительного» как динамического равновесия данного и потенциального одинаково характерен для разных художественных систем рубежа XIX–XX вв.: как для натурализма с его попыткой исчерпывающего естественно-научного объяснения наличной действительности, так и для символизма с его стремлением перейти «от реального к реальнейшему». Так называемый «социалистический реализм», связанный с «теорией отражения» действительности в свете уже открытых и признанных её закономерностей (что противопоставлялось рискованному и сомнительному, согласно этой теории, индивидуально-инициативному пересозданию действительности в искусстве), – точка максимального удаления от традиционных трактовок М., включая классицизм. Право же на творческую инициативу и фантазию (в некоторых разрешенных рамках) отстаивалось с помощью понятия «условности».

В научной поэтике XX в. идеи «художественного мира» или «внутреннего мира художественного произведения», поиска уже на этой основе закономерных взаимосвязей между реальностью сотворенной (поэтической) и внеэстетической действительностью означали, в сущности, возврат к адекватному пониманию М. как моделирования универсума. В таком контексте выявилось определяющее значение категорий: *автор-творец* (с его ощутимым мифопоэтическим и религиозно-философским подтекстом), *герой*, *эстетический объект (архитектоника)*, художественная форма и *«завершение»* (*катарсис*).

Лит-ра: Аристотель и античная литература. М., 1978; *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1975; *Гринцер П.И., Гринцер П.А.* Становление литературной теории в древней Греции и Индии. М., 2000; *Ингарден Р.* О различном понимании правдивости («истинности») в произведении искусства // *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. М., 1994; *Шестаков В.П.* Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983; Mimesis in contemporary theory / Hg. M. Spariosu. Amsterdam, 1984.

Н.Д. Тамарченко

МИР ПЕРСОНАЖЕЙ (ср.: «мир *героя*», «внутрениий мир *произведения*») – созданная *автором-творцом* действительность *персонажей*, которая воспринимастся *читателем* двойственно: с внутренней *точки зрения* (героя, *повествователя*) она – совокупность пространственно-временных условий бытия, определяющих судьбы действующих лиц, а также – их зримое окружение, поле деятельности и предмет сознания; с внешней точки зрения (которая по отношению к жизни героя «внежизненна») эта действительность – *архитектоника эстетического объекта*, т. е. упорядоченное формой соотношение основных жизненных (для героя) ценностей. В свете ценностного значения (связанного с авторской формосозидающей активностью и используемой автором жанровой структурой) аспекты и элементы этой реальности – не что иное, как различные формы: пространственно-временные условия бытия героя – это *хронотоп*, его деятельность и судьба – *сюжет*, зримое окружение – *описание*, осознание героем окружающего – точка зрения и *кругозор*.

Мысль о том, что произведение представляет собою особый, «замкнутый в себе мир» известна в европейской эстетике с середины XVIII в. и была особенно популярна в эпоху романтизма; в России – в значительной мере благодаря философской критике В.Г. Белинского. В 1920-х – 1930-х гг. проблема проникает в исследования сначала по теоретической поэтике (М.М. Бахтин, Р. Ингарден), затем – по поэтике исторической (книга О.М. Фрейденберг о поэтике сюжета и жанра в античной литературе, работа Бахтина о формах времени и хронотопа в романе). Позже появилась книга В.Я. Проппа об исторических корнях волшебной сказки, а уже в конце 1960-х гг. – специальная статья Д.С. Лихачева об этой категории в фольклоре и литературе и в 1980-е гг. монография В.В. Федорова.

Как показала история разработки понятия, М. п. не только в определенной мере подобен реальной исторической действительности, будучи одновременно отличен от неё. Он также обладает собственными внутренними законами, определяющими в нем всё, начиная от, казалось бы, наиболее объективных свойств хронотопа (скорость течения времени, сопротивляемость природной среды) до максимально субъективных особенностей психологии. Но главное в нем – возможность или невозможность свершения определенного рода *событий*, которая превращается в действительность сюжета благодаря инициативе героя. Своей активностью он провоцирует мир на определенные события: так в одной фантастической новелле планета, как бы подслушав тоску пришельцев по настоящей идиллии, восхищает их своей щедростью и лаской; но для некоторых из них, настроенных агрессивно, она оборачивается «планетой, где

водятся тигры». Но и наоборот: мир по своей природе предназначен испытать героя (напр., авантюрный «чужой» мир) и/или воздействовать на его становление, стать для него школой (как правило, это, напротив, родной для героя мир). Только благодаря взаимодействию со своим окружением герой оказывается ценностным центром изображенного мира.

Герой и мир связаны через систему сюжетных функций – поступков, необходимых, по В.Я. Проппу, для продвижения действия к намеченной автором и характерной для жанра цели. В этом смысле полное подчинение хода событий готовой *сюжетной схеме*, её буквальное воспроизведение либо создает у читателя впечатление исторически закономерного следования жанровым образцам (если речь идет о фольклоре или литературе древности и средневековья), либо свидетельствует о сознательном обеднении и упрощении образа героя и мира автором (если перед ним произведение литературы Нового времени). Таков, напр., роман О. Гольдсмита «Векфилдский священник», в сюжете которого легко опознается схема *притчи* об Иове: М. п. рассматривается здесь в свете лишь одной, правда, эпохальной проблемы – разрушения идиллии. Принципиально иной характер взаимосвязи героя и мира складывается на основе ренессансной концепции творчества человеком реального исторического будущего. Но своеобразие всей литературной классики он начинает определять только в XIX в. Его формальное выражение – новый тип основной *сюжетной ситуации*: «сюжет-ситуация», по Л.Е. Пинскому; «становление мира вместе с героем и через героя», по М.М. Бахтину. Из этого исходит поразительное многообразие мира и богатство возможностей героя в реалистическом романе XIX–XX вв.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003; *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* К исторической типологии романа // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // ВЛ. 1968. № 8; *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; *Пинский Л.Е.* Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004; *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. Л., 1936.

Н.Д. Тамарченко

МИРАКЛЬ – см.: *Пролог*

МИСТЕРИЯ – см.: *Пролог*

МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ – использование в художественном изображении *героя* и *мира персонажей* мифологической тематики, образности и символики; *«сюжетные схемы»* мифов служат при этом событийной основой литературных *произведений*, а мифологические персонажи превращаются в литературных героев. Обладая собственной структурной организацией, литература не просто осваивает и переосмысливает мифологическую традицию (как путем прямого обращения к мифам, так и через ритуалы, сказку и героический эпос), но прибегает к преобразованию мифов по законам *поэтики* литературных произведений. В *литературе художественной* трансформации подлежат прежде всего мифологическая картина мира, где происходит преодоление хаоса и возникновение космоса, и мифологический *хронотоп*, качественную неоднородность которого выражает как противопоставление центра периферии, так и дискретность пространства, разделенного различными границами на разного вида локусы. Преобразование мифов не сводится к их литературной переработке, приобретающей формы пародийного снижения или условной символизации изображаемого. Речь идет о переводе с языка мифа, представляющего собой рассказ о *событиях* и персонажах, наделенных особыми (сакральными или демоническими) значениями, на язык литературы, для которой мифологическая архаика оказывается не только материалом, но средством изображения и формой художественной герменевтики, позволяя придать *повествованию* смысловую глубину. Причем имеются в виду языки разных мифологий и соответственно отличающиеся по своему устройству мифологические миры (ср. миры греко-римской и христианской мифологии), взаимодействующие с различными мирами литературы (ср. типы отношения к мифам в античной литературе, в литературе средневековья или романтизма). Известна роль мифологических мотивов в генезисе литературных *сюжетов*; в этом плане можно говорить вообще о значении «поэтики» мифа для формирования поэтики литературы. Структуру мифа воспроизводит, например, повествовательная структура романа Д. Дефо «Робинзон Крузо», герой которого, создающий окружающий мир, уподоблен мифологическим «культурным героям». Показательна ориентация на миф с его циклическим временем и повторяющимся действием, когда несущественным становится понятие конца, русского классического романа (не имеют традиционных романных концов «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы»). Неомифологические тенденции (в обнаженной или латентной форме) усиливаются в творчестве писателей XX в. (повести и рассказы А.М. Ремизова, произведения А.П. Платонова). Художественная интерпретация мифов становится в новейшей литературе способом самостоятельного мифологизирования. Заново реконструируются и модернизируются мифологические «сюжеты» (пьесы Ж. Жироду, Ю. О'Нила); расширяются смысловые возможности повествования путем включения в действие мифологических персонажей («Доктор Фаустус» Т. Манна, «Кентавр» Дж. Апдайка); создаются авторские типы художественного мифологизма и авторские мифологические миры (романы Ф. Кафки, Д. Джойса); тяготение к мифологическому универсализму выражается в поиске архаических основ *сюжетных ситуаций* и образов персонажей (произведения Г.Г. Маркеса, М.А. Астуриаса). Возникает особый роман-миф («Иосиф и его братья» Т. Манна, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова) с его претензиями на «истинную» версию мифологических событий, когда миф превращается в изображенную реальность, а последняя сама становится мифом. Пытаясь заново сотворить историю, прошлую или будущую, литература не просто берет на себя функции мифа, но действительно играет роль особого рода мифа в системе современной культуры («Остров Крым» В.П. Аксенова, «Палисандрия» Саши Соколова, «Хазарский словарь» М. Павича).

Лит-ра: *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004; *Максимов Д.Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. Вып. III. Тарту, 1979; *Неклюдов С.Ю.* Структура и функции мифа // Современная российская мифология. М., 2005; *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994; *Мелетинский Е.И.* Поэтика мифа. М., 1976; *Топоров В.Н.* Миф.

Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

В.Ш. Кривонос

МИФОПОЭТИКА условное наименование целой серии подходов к литературным реалиям разного масштаба (от отдельного образа до литературного течения), предполагающих – в том или ином смысле – рассмотрение их под мифологическим углом зрения. Зачастую М. отождествляется с т. н. «мифологической критикой», сложившейся в начале XX в. под воздействием ритуалистического учения Дж. Фрэзера, а затем концепции «коллективного бессознательного» К.Г. Юнга, и сравнительно влиятельной до последних десятилетий. Мифокритики, излюбленным объектом изучения которых стали роман и драма (особенно шекспировская), творчество писателей романтической и модернистской эпох, прослеживали скрытые аналогии, связывающие литературные *образы*, *сюжетные ситуации, жанры* с обрядами (прежде всего календарными и посвятительными) и с архетипами (в том числе национально-культурными) (см.: *Архетип*). В отечественной филологии 1920–1930-х гг. возникает оригинальная версия М., представленная в первую очередь О.М. Фрейденберг и И.Г. Франк-Каменецким. В фокусе их внимания – трансформация первобытной «палеосемантики» в фольклоре и литературе. С одной стороны, превращения эти раздвигают сектор свободы: если ранняя поэтическая метафора черпает переносное значение из заключенного в образе ее же буквального – мифологического – значения, то затем между метафорой и образом «запланированная» связь исчезает. С другой стороны, морфологические структуры метафоры, собственного имени, *сюжета*, жанра и пр. в «упакованном» виде хранят мифологическую семантику, и, ограничивая ее детерминирующую роль литературами древности, ученые на деле иногда говорят и о более поздних эпохах. Еще одна линия М. берет начало в философии и эстетике немецкого романтизма, который выдвинул идею новой – творчески созданной – мифологии, строящейся по типу мифологии древней и наследующей главный ее признак – универсальность. По словам Шеллинга, «...всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию...». В русской культуре начала XX в. попытки выявить индивидуальную авторскую мифологию предпринимали Вяч. Иванов (применительно к Ф.М. Достоевскому) и М.О. Гершензон (применительно к А.С. Пушкину), а методологически более строгий характер стремление это получило у Р. Якобсона, обосновавшего в 1930-е гг. – в статье о скульптурном мифе Пушкина – концепцию «поэтической мифологии». Перебрасывая мостик между вариативностью поэзии и инвариантностью мифа, между биографическим и творческим, Якобсон определяет такую мифологию как набор «постоянных символов», выраженных ситуативно и лексически. Во второй половине XX в., независимо от Якобсона и на иной – психоаналитической – платформе, теория художнической мифологии будет разработана в «психокритике» Ш. Морона. Морон начинает с обнаружения в творчестве писателя сети «навязчивых метафор» (в драме – базовых ситуаций): обусловливая то, как в тексте сплетаются ассоциативные лексические ряды, они ведут к константным для автора «мифическим» образам-персонажам, за которыми и кроется «персональный миф» – своего рода бессознательная установка, воображаемая ситуация, в соответствии с которой в процессе творчества художник реагирует на внутренние и внешние события. При всех различиях упомянутые версии М. отличаются тем, что миф фигурирует в них в качестве некоей по преимуществу спонтанно действующей инстанции, а потому техника его реконструкции сводится, в конечном счете, к поиску на разных уровнях текста тех или иных «параллельных мест» (нечто сходное – и со сходными целями – практиковала и т. н. «тематическая критика», особенно в лице Ж.-П. Ришара). Но М. предлагает и такой взгляд, согласно которому авторский миф создается более или менее целенаправленно, и тогда исследователи сосредоточиваются на анализе различных стратегий саморепрезентации писателя, порождения им «символической автобиографии». В отечественном литературоведении, начиная с 1960-х гг., эта тенденция наиболее интенсивно выразилась в изучении литературных движений и отдельных авторских миров с «неомифологическим» уклоном, прежде всего творчества А.А. Блока. Развитие подобных разысканий в особенности обнажило ключевую для всей М. проблематику соотношения в авторской мифологии сознательного и бессознательного, творческого и репродуктивного, сконструированного и органического, индивидуального и архетипического. В этот же период соединение различных версий М. демонстрируют многочисленные мифопоэтические и этимологические труды В.Н. Топорова: с точки зрения ученого, авторские «реинкарнации» древнего мифа могут развертывать, комбинаторно разыгрывать те возможности, которые были в нем заложены искони.

Лит-ра: *Кэмпбелл Д.* Маски бога. Созидательная мифология. Т. 1. Кн. 1, 2. М., 1997, 1998; *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997; *Максимов Д.Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. Вып. III. Тарту, 1979; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999; Миф – фольклор – литература. Л., 1978; *Приходько И.С.* Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Владимир, 1999; *Топоров В.Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение. М., 2004; *Топоров В.Н.* Исследования по этимологии и семантике. Т. 1. М., 2004; *Топоров В.Н.* Миф о Тантале: об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова // Палеобалканистика и античность. М., 1989; *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995; Тристан и Исольда. Л., 1932; *Франк-Каменецкий И. Г.* К вопросу о развитии поэтической метафоры // Советское языкознание. Т. 1. Л., 1935; *Франк-Каменецкий И.Г.* Колесница Иеговы. М., 2004; *Франк-Каменецкий И.Г.* Разлука как метафора смерти в мифе и поэзии // Изв. АН СССР. ООН. 1935. № 2; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. Л., 1936; *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческой лирики // ВЛ. 1973. № 11; *Фрейденберг О.М.* Слепец над обрывом // Язык и литература. Т. 8. Л., 1932; *Ханзен-Лёве А.* Мифопоэтический символизм: Система поэтических мотивов. СПб., 2003; *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М., 1966; *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987; *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. Иерусалим, 1982; *Franklin B.* The Wake of the God: Melville's Mythology. Stanford, 1963; *Mauron Ch.* Des métaphores obsédantes au mythe personnel. P., 1963; Myth and Literature. Lincoln, 1966; *Richard J.-P.* L'univers imaginaire de Mallarmé. P., 1961; *Young Ph.* American fiction, American myth. University Park (Pa.), 2000.

А.А. Фаустов

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ – форма или *образ* времени в литературном произведении, которые характеризуются сочетанием признаков и примет двух глубоко различ-

ных временных структур: собственно мифической и словесно-художественной – фольклорной и литературной. Их радикальное различие, но вместе с тем и возможность синтеза уясняются из сопоставлений. Мифическое время (время мифа), с одной стороны, противопоставлено времени «профанному» или эмпирическому, в частности *историческому времени* в качестве «сакрального» (священного). С другой стороны, цикличность этого времени противостоит линейности самого способа изображения действий и явлений посредством слов, о которой говорил еще Лессинг. Оба аспекта одинаково важны, и ни один из них не может быть подменен другим или подчинен ему.

Очевидно, что словесное изображение времени – в первую очередь, действий, совершаемых последовательно, – само развертывается во временной последовательности рассказа или повествования. Это свойство словесного искусства вполне соответствует представлениям о линейности и однонаправленности его предмета, т. е. нашим представлениям об историческом времени, а также о дистанции, отделяющей от него наблюдателя. Но если речь идет о мифологических событиях, то между предметом и способом изображения возникает непримиримое, как кажется, противоречие. Во-первых, проблема заключается в *точке зрения*: любой рассказ или повествование объективирует событие; сделать своим предметом время означает занять позицию вне его (так, эпоха, изображенная в историчсеком романе, предполагает наблюдателя, находящегося в другой эпохе). Но мир мифа, напротив, строится в т. н. «обратной перспективе», т. е. его события воспринимаются изнутри (способ изображения, свойственный, как известно, древнерусской иконе), а не из другого пространства-времени. Согласно мифу, божественные деяния впервые создают сакральное время, которое тем самым неотделимо от наполняющих его событий. Исходя из этого, сакральное время может быть воссоздано ритуалом (праздничным действом), т. е. путем соучастия в событии и во времени его свершения, но не передано в законченном виде дистанцирующимся от него повествователем. Однако, как показали исследования англо-американской «новой критики», эпическое, напр., произведение включает в себя помимо «сообщающего рассказа» и «сценическое изображение». Во-вторых, проблема состоит в повторяемости сакральных событий как возможном предмете изображения, т. е. в том, какая именно сюжетная структура может быть адекватным воплощением мифического времени. Если свойственный мифу принцип «вечного возвращения» представляется близким *циклической* сюжетной *схеме*, то нанизывание событий в линейной последовательности, но отнюдь не в причинной связи (*схема кумулятивная*), по-видимому, вполне отвечает задаче воспроизведения ряда случайных – счастливых или несчастливых – аномальных происшествий, «эксцессов», наполняющих эмпирическое время. Отсюда идея возникновения литературного сюжета путем сращения двух долитературных событийных структур (Ю.М. Лотман).

В действительности сходство между свойствами мифического времени и циклического сюжета неполно и относительно. Мифическое время, как известно, прерывно, конечно и обратимо; тогда как время в нашем понимании (историческое), напротив, непрерывно, бесконечно и необратимо (М.И. Стеблин-Каменский). Иначе говоря, если время, внутри которого мы себя видим, линейно и однонаправлено (течет только из прошлого в будущее через настоящее), то время, воспринятое архаическим сознанием, делимо на части и циклично (пробегает определенный круг – суточный, лунный или годичный; исчезает и вновь рождается). Вместе с тем, все названные свойства мифического времени обусловлены повторяемостью сакральных событий: именно она делит это время на отрезки, и она же соединяет их друг с другом. Но основное значение этого механизма состоит в таком воспроизведении «изначальных» деяний богов и героев, которое не только приобщает участников ритуала к их предкам, но и возрождает мир вместе с создавшей его энергией первотворчества: такова сущность «вечного возвращения». Следовательно, дело не в циклической схеме, а в том, чтобы различные изображенные события или ситуации, а также сами действующие *персонажи* и высказывания их или *повествователя* представляли собой варьирование определенных *«первообразов»* или *архетипов*. Главный признак М. в. – не наличие в произведении определенных (общеизвестных) мифологических персонажей и сюжетных *мотивов*, а создаваемая *художественной структурой* возможность превращения всего сиюминутного, эмпирически или исторически реального в мире и человеке в отражение или воспроизведение вечных прообразов (т. е. в узнаваемые архаические мотивы). Таков, в сущности, словесно-художественный аналог структуры и функций ритуала, существующего во внехудожественной действительности.

М. в., напр., в «Илиаде», как это и свойственно архаическим представлениям о времени, материализовано в золотых весах Зевса, которые и определяют (в качестве наделенного творческой энергией «первообраза»), и делают видимым меняющееся во времени соотношение мировых сил, а тем самым продуцируют образные перевоплощения противопоставленных начал в развертывании сюжета. Таков облик и смысл гибели Патрокла и мести за неё Ахилла. То же и в романе XIX в.: напр., в «Преступлении и наказании»: проекция современной действительности на реальность, манифестированную Евангелием, означает возможность увидеть в героях романа «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги». Система варьирования архетипических образов и мотивов, а также реставрации архаических пластов семантики слова в литературном произведении, подобно ритуалу, открывает в точках разрыва текущего эмпирического времени область вневременно́го настоящего и придает всему современному глубинный и неумирающий смысл. Но в литературе, особенно в Новое время, в отличие от архаического ритуала, не сакральная действительность противопоставляется пустой и бессмысленной призрачности профанного существования, а смысл вечного бытия – совершенно иному смыслу (собственной телеологичности) Истории. Такое противоположение может быть оправдано лишь конфликтом между личностью с её нравственными ценностями и безличными внеэтическими силами Истории. Активно избирательная память или поступок противостоят при этом как неупорядоченности исторической стихии, так и действующим в ней силам забвения творческих актов и обессмысливания этических жестов. М. в., таким образом, – форма, связанная с авторским отстаиванием вечных ценностей и с критикой Истории. К этим художественным задачам «высокая» литература XIX–XX вв. испытывала нарастающий интерес. Отсюда, между прочим, на рубеже веков возрождение и усиление значимости той ветви литературы, которая на протяжении столетий не утрачивала связи с мифом. А именно – с укорененной в мифе фольклорной гротескно-фантастической образностью *готической прозы* и философской сатиры (в частности, *философской повести, утопии* и *антиутопии* и т. п.). В русской литературе XIX в. с этой линией связаны Гоголь, Щедрин и

Достоевский, а в XX в. – Булгаков; в западноевропейской – Гофман, Бальзак, Франс, Кафка. В области *беллетристики* прошлого века она выразилась в мощном подъеме *авантюрно-философской фантастики.*

Лит-ра: *Левин Ю.И.* и др. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Rassian Literature. 1974. № 7/8; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Пятигорский А.М.* Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М., 1996; *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998; *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб., 1998.

Н.Д. Тамарченко

МОДАЛЬНОСТИ ПОЭТИКА – третья стадия развития поэтики, порождающим художественным принципом которой является художественная модальность (категория, характеризующая способ действия или отношение к действию); начинается в Европе в середине XVIII в. и продолжается до настоящего момента. Этот период принято разделять на два этапа: классический (вторая половина XVIII в. – 80-е гг. XIX в.) и неклассический (конец XIX в. – настоящее время). Другие названия этой эпохи: эстетика противопоставления, эпоха прозы, неотрадиционалистская, неканоническая, индивидуально-творческая.

Решающим событием П. м. стало обособление искусства от других форм идеологии, когда оно находит свое, «по праву ему принадлежащее место и становится автономно причастным целому жизни» (С.Н. Бройтман). Для этого должно было измениться (по сравнению *с эйдетической поэтикой*) в первую очередь восприятие мира: теперь он понимается как неготовый, непрерывно творящийся, создающийся на наших глазах, – и художник принимает непосредственное участие в бесконечном незавершенном акте творения. Ю.М. Лотман сформулировал основной творческий принцип новой эпохи как «игру, правила которой следует установить в процессе игры».

П. м. открыла нового, автономного субъекта, самоценную личность, «я-для-себя», что, в свою очередь, привело к переосмыслению отношений «я» и «другого»: стало очевидно, что «я» имманентно связано с «другим», и двуединство «я-другой», их «автономная причастность» (М.М. Бахтин) является реальной формой существования личности. «Иначе говоря, на понимание личности был распространен принцип дополнительности, и она предстала как изменяющаяся внутренняя мера "я" и "другого", как подвижное, модальное, «двухполюсное» их взаимоотношение» (Бройтман. Историческая..., с. 257–258). Кроме того, окончательно разделяются физическое и метафизическое начала (и, как следствие, возникает отдельная дисциплина – эстетика, предмет которой – не рациональное, а чувственное познание), благодаря чему образ и идея обретают автономию. Это, в свою очередь, привело к открытию нового измерения целостности мира – модального: «мир един не как вещь или идея, а как со-стояние этих двух автономных начал, между которыми всегда остается непроходимая черта, – отсюда и невыразимое или, в более поздней интерпретации, соответствие, не заполняющее "зияния". От синкретизма идеи и образа через их неавтономное различение искусство пришло к их автономной причастности, не стирающей границы между модальными феноменами» (Там же. С. 264).

Принцип модальности – новый порождающий художественный принцип, пришедший на смену *синкретизму* и *эйдосу*, точно так же проявляется во всех архитектонических формах эстетического объекта.

Субъектная сфера в поэтике художественной модальности. Открытие самотождественного «я» и его «автономной причастности» «другому» привело к тому, что категория автора в П. м. стала доминирующей. Как в личности теперь ценится ее уникальность, так и в художественном произведении начинает цениться его оригинальность, а не следование традиции. Внежизненно-активная позиция, которую М.М. Бахтин считал необходимым условием авторства, в П. м. обретается на новых основаниях: «Это "точка равноденствия", или "нулевая точка". Чтобы оказаться в ней, нужно двигаться не вовне, а внутрь себя, в то же время это должно быть движение к границе личности (я-для-себя), к тому пределу, где ее сознание пересекается с бытием ("другим")» (Там же. С. 271). Автор, достигший этой точки равноденствия, обретает особый статус. В первую очередь, он становится «первичным автором» (М.М. Бахтин), или автором-творцом. Это – главное событие в субъектной сфере П. м., которое повлекло за собой другие многочисленные изменения:

1. Отделение и возросшая активность субъектов авторского плана – *повествователь*, *образ автора*, *рассказчик* (в эпическом произведении); 2. Рождение лирического «я» и различных типов *лирических субъектов*; 3. Появление образа-личности, который «ответственно начинает ценностно-смысловой ряд своей жизни» (Бахтин. ЭСТ, с. 156); 4. Возникновение новой *повествовательной ситуации* – персональной, или нейтральной (Ф. Штанцель) – предельное самоустранение повествователя из мира произведения, замена его персонажем; 5. Диалогизация литературы, в первую очередь – отношений между автором и героем; 6. Новая форма субъектной ситуации – «автор – герой – читатель», когда автор говорит с героем, а читатель при этом присутствует; 7. Возникновение «многосубъектного повествования» (Э. Ауэрбах), когда картина жизни дается в преломлении через сознание героев, как бы без вмешательства автора; 8. Складывание (отчасти возрождение) новых форм субъектной организации, основой которых является нерасчленимая интерсубъектная целостность «я» и «другого» (см.: *Неосинкретизм*); 9. Наконец, «открытие автора и героя не как готовых и постоянных ролей в структуре произведения, а как перемежающихся, нестационарных состояний» (Бройтман. Историческая..., с. 300).

Словесный образ в П. м. Образ и идея становятся полностью автономными и образ обретает свою собственную содержательность. Слово теряет свою авторитетность, и языковое сознание переориентируется на межличностный план. Отсюда: 1. Наряду с прямым, одноголосым словом в прозе утверждается слово *двуголосое*, направленное на *чужое* слово (М.М. Бахтин); 2. Слово становится стилистически трехмерным, то есть оно начинает обращаться на себя, разыгрывать себя и включать в себя и сам предмет, и его отражение, и отражение отражения, или образ образа (С.Н. Бройтман); 3. В поэзии возникает простое, или «нестилевое» слово, эстетически нейтральное, не принадлежащее к тому или иному поэтическому стилю (Л.Я. Гинзбург). «Суть в том, что поэт, не отказываясь от традиционного поэтического слова, постоянно сополагает его с "простым" словом, так что в произведении не оказывается одного языка, внутри которого было бы локализовано художественное сознание автора, – оно живет в зоне пересечения не сопри-

касавшихся прежде условно-поэтического и простого слова. При этом последнее – не частная стилевая новация, не еще одно стилевое средство в ряду других. Оно принципиально не может быть "синтезировано", сведено к общему знаменателю с традиционным поэтическим словом. С его внедрением в поэзию она становится двуязычной» (Бройтман С.Н. Там же. С. 312–313); 4. Начинается переосмысливание тропов и игра границами прямого и переносного значений слова; 5. Актуализируются архаические образные языки *кумуляции* и *параллелизма*, хотя, видоизмененные, вызванные уже не изначальной нерасчлененностью картины мира, а стремлением к сознательному синтезу. В итоге образную систему П. м. характеризует взаимоосвещение и взаимодействие самых различных «языков» и типов образа.

Сюжет в П. м.: 1. Главным событием стало оформление и развитие *сюжета становления*; 2. Формируется и развивается принцип сюжетной неопределенности. С.Н. Бройтман выделяет 5 его типов – когда вероятностная модель существует только для читателя; неопределенная модальность самого события; присутствие возможного сюжета (см.: Бочаров); уравнивание реального и возможного сюжета, когда неясны их границы (см.: Чумаков); принципиальное отсутствие единственного сюжета; 3. Появляется неокумулятивный сюжет – видоизмененный вариант архаической сюжетной схемы; 4. Возникает взаимоосвещение разных исторических «языков» сюжета – и *кумулятивного*, и *циклического*, и *сюжета становления*.

Жанры в П. м. В П. м. происходит радикальное изменение жанровой системы и самого понятия жанра; иногда говорят даже об исчезновении жанров вообще. Но на самом деле жанры трансформировались, господство канонических сменилось преобладанием неканонических (при участии и под влиянием *романа*). Отсюда: 1) деканонизация; 2) «конститутивными чертами» жанра становятся: «*жанровая модальность* (он – отношения между жанрами), *стилистическая трехмерность* (он – "образ жанра") и *внутренняя мера* (заменившая собой жанровый канон)» (Бройтман. Историческая..., с. 363); 3) возрождение (на новом уровне) жанрово-родового синкретизма (напр., лиро-эпическая поэма).

Во всех архитектонических формах эстетического объекта в поэтике модальности происходят аналогичные процессы. Окончательному разделению не полностью автономных до этого понятий («я» и «другой», образ и идея и др.) соответствует замена авторитета и канона модальными отношениями и вероятностными моделями; попытки нового синтеза связаны с возрождением и обновлением архаических структур. Таким образом, исторически сложившиеся художественные формы становятся «художественными языками разных типов сознания и тем самым вторично разыгрываются, открывая широкую смысловую перспективу» (Там же. С. 383).

Лит-ра: *Аверинцев С.С. и др.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы худож. сознания. М., 1994; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.М.* ПНД. М., 1965; *Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000; *Бочаров С.Г.* О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М., 1990; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: учебное пособие. М., 1999; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997; *Бройтман С.Н.* Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX вв. в историч. освещении // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. Т. 47. № 6; *Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.).* МФЯ. М., 1993; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; *Лотман Ю.М.* СХТ // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998; *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Тамарченко Н.Д.* Статус героя и «язык» сюжета в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1983; *Тамарченко Н.Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988; *Чумаков Ю.Н.* Ремарка и сюжет (к истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. Горький, 1979.

В.Я. Малкина

МОДЕРНИЗМА ПОЭТИКА – см.: *Абсурда поэтика, Неклассическая художественность*

МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ – типы художественной целостности, «модальности эстетического сознания» (Жинкин, с. 37), служащие базовыми стратегиями *завершения художественного*. В отличие от *парадигм художественности* имеют трансисторический характер повторяющихся, типологически продуктивных модификаций *художественности*.

Понятие «модусов эстетического» было разработано Б. Христиансеном; в *поэтику* оно введено Н. Фраем, не разграничивавшим, однако, общеэстетические типы художественности и литературные *жанры*. Между тем такое разграничение, к которому впервые в европейской традиции пришел Ф. Шиллер, весьма существенно, поскольку текст бездарной *трагедии*, например, полноправно принадлежит данному жанру как способу высказывания, но не принадлежит эстетическому (см. *Эстетика и поэтика*), поскольку не обладает *художественностью* – целостностью *эстетического объекта* трагического типа. С другой стороны, трагическим строем художественности могут обладать и *роман*, и лирическое *стихотворение*.

Эстетические модальности художественных высказываний теорией литературы нередко сводятся к субъективной стороне художественного содержания: к «видам пафоса» (Г.Н. Поспелов) или к «типам авторской эмоциональности» (В.Е. Хализев). Однако с не меньшими основаниями можно вести речь о *трагическом*, *комическом*, *идиллическом* и т. п. типах *ситуаций сюжетных* или героев, или читателей (соответствующих эстетических установках воспринимающего сознания). М.М. Бахтин говорил о героизации, «сатиризации», трагизме, *юморе* как об «архитектонических формах» эстетического объекта, или «архитектонических заданиях» художественной целостности (см. *Архитектоника*). В средневековой индийской поэтике было разработано весьма перспективное учение о разновидностях «расы» («сока», или «вкуса» литературных текстов) как «сущности поэзии» (Абхинавагупта, с. 414), учитывавшее все три стороны эстетического отношения (субъект – объект – адресат). 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 ошибочно. Тот или иной из М. х. – это всеобъемлющая характеристика художественного целого: некоторая стратегия оцельнения художественной реальности, предполагающая внутреннее единство эстетической ситуации, управляемой единым творческим законом; соответствующий тип героя и окру-

жающего его воображенного мира; соответствующие авторская позиция и установка читательского восприятия; единая система ценностей и отвечающая ей поэтика.

Зерно художественности составляет «диада личности и противостоящего ей внешнего мира» (Бахтин. ЭСТ, с. 46). Развертыванием этой универсальной «диады» в уникальную художественную реальность рождается произведение искусства: ею обоснованы эстетическая позиция *автора*, экзистенциальная позиция условного (сотворенного и завершенного автором) *героя* и ответная эстетическая реакция *читателя*, зрителя, слушателя. «Я» и «мир» суть всеобщие полюса человеческого бытия, каждым живущим сопрягаемые в индивидуальную картину своей неповторимой жизни, экзистенции (я-в-мире). Развертывание художественной целостности состоит в полагании и «ценностном уплотнении» различного рода «границ, внешних и внутренних, человека и его мира» (Бахтин. ЭСТ, с. 177), разводящих и связывающих эти полюса. Способ такого развертывания – героизация, сатиризация, драматизация и т. п. – являет собой средоточие *смысла художественного* и выступает М. х., эстетическим аналогом духовно-практического модуса личностного существования (способа присутствия «я» в мире). Эстетическое событие художественной реальности состоит в том, что «герой обнаруживает свои границы, т. е. то, через что он только и существует» (Жинкин, с. 43).

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. Художественное мышление начинается с осознания неполноты совпадения самоопределения человека (внутренняя граница личности) и его роли в миропорядке – судьбы (внешняя граница личности). Восхищенное (эстетическое) отношение вызывают подвиги – исключительные случаи совпадения этих моментов: совмещения внутренней и внешней границ я-существования. Поэтизация подвигов, воспевание их вершителей-героев как феноменов внешне-внутренней целостности человеческого «я» кладет начало древнейшему из М. х. – *героическому*, в рамках которого «самосознание своего я-для-себя еще не уединилось» (Бахтин. ЭСТ, с. 53). Последующее разложение этого исходного единства вследствие нарастающего обособления «я» ведет к возникновению *трагического* и *сатирического*, далее – *комического*, а в Новое время – *идиллического, элегического, драматического, иронического* М. х.

В литературе последних двух веков (особенно в *романе*) различные модели эстетической самоактуализации могут взаимодействовать в рамках одного произведения, но эстетическая модальность художественного высказывания как целого возможна только одна по определению. «Тот, кто желает, чтобы произведения его были в числе наилучших, должен делать одну расу главной … Совмещение данной расы с другими не наносит ущерба ее главенству, если она выступит как устойчивая» (Анандавардхана, с. 146). Художественная целостность сохраняется при условии, что одна из стратегий завершения оказывается эстетической *доминантой*, которая «одна сообщает всякому другому элементу и целому их конечный смысл» (Христиансен, с. 204). Архитектоника целого может оказаться не ослабленной, а усиленной и обогащенной преодолением субдоминантных тенденций (инородных эстетических характеристик отдельных ситуаций или персонажей, целесообразно инкорпорированных в состав целого).

Лит-ра: *Абхинавагупта.* Абхинавабхарати // ПМЭМ. М., 1962. Т. 1; *Анандавардхана.* Дхваньялока. М., 1974; *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ; *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987 (гл. III); *Жинкин Н.И.* Проблема эстетических форм // Художественная форма. М., 1927; *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965; *Поспелов Г.Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972 (ч. 2); *Руднева Е.Г.* Пафос художественного произведения. М., 1977; *Тюпа В.И.* Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987; *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987; *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957; *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 2002 (гл. I, разд. 5); *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911; *Frye N.* Anatomy of Criticism. Prinseton, 1967. См. также список лит. к ст. *Художественность.*

В.И. Тюпа

МОНОЛОГ (монологическая речь) (от греч. monos – один и logos – слово, речь) – особая форма индивидуального построения речи, не рассчитанная на активную, сиюминутную словесную реакцию. В М. р. в отличие от *диалога (диалогической речи)*, где происходит быстрая смена интонаций, чередование разных форм речи, широко используются средства мимической и жестикуляционно-пластической сигнализации, представлен момент сознательного выбора говорящим выражений и форм их связи, взвешивания семантических нюансов слов и их эмоциональной окраски.

Для М. р. типичны значительные по размеру отрезки текста, состоящие из структурно и содержательно связанных между собой высказываний, имеющих индивидуальную композиционную построенность и относительную смысловую завершенность. М. «не только подразумевает адекватность выражающих средств данному психическому состоянию, но выдвигает, как нечто самостоятельное, именно расположение, компонированье речевых единиц…» (Л.П. Якубинский).

Различают в первую очередь следующие две формы:

1) М. стилистически «нейтральный», ведущийся от третьего лица, когда с той или иной целью избегают обращения ко второму лицу, а все внимание сосредоточено на содержании и логической последовательности сообщения;

2) М. разговорный, непосредственно обращенный от первого лица к реальному или предполагаемому второму лицу, рассчитанный на вовлечение слушателя или *читателя* в процесс речи, содержащий призыв к действию. Поскольку в таком М. заключена потенция активного воздействия на второе лицо, он открывает неограниченные возможности для использования элементов диалогической и *прямой речи*.

Например, форма М. с «внутренним» диалогом в высшей степени типична для ораторского слога Чернышевского. Автор почти на каждом шагу перевоплощается в предполагаемого читателя, предугадывая его мысли и чувства, ведет с ним спор, призывает к действию (В.В. Виноградов).

М. иногда определяют как особый случай неадрессованного речевого акта. Следовательно, основной дифференциальный признак М. – неявный характер обращения к другому лицу, которое тем не менее не может быть сведено к нулю даже в наиболее чистом виде М. р. (речевая партия хора

в античной драматургии), ввиду социальной природы языкового употребления вообще. Т. е. любой М. в той или иной мере «диалогизирован» и содержит показатели стремления говорящего преодолеть пассивность восприятия слушающего, вызвать его реакцию. Это отличительная черта М. в произведениях тех писателей, чьей художественной манере свойственно взаимодействие «своего» и «чужого» слова. Так, напр., по мнению М.М. Бахтина, «произведения Достоевского прежде всего поражают необычайным разнообразием типов и разновидностей слова <...> Явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизованное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог». Напр., «оглядка на социально чужое слово определяет не только стиль и тон Макара Девушкина, но и самую манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мирок» (Бахтин. ППД).

Более дробную классификацию видов М. р. предлагает В.В. Виноградов: М. убеждающей окраски – примитивная форма ораторской речи; М. лирический, как речевая форма изъявления переживаний и эмоций; М. драматический как сложный вид речи, в котором язык слов является лишь как бы аккомпанементом другим системам психических обнаружений – путем мимики, жестов, пластических движений и т. п.; М. сообщающего типа. Но такое разграничение условно, так как в действительности все эти формы перекрещиваются, смешиваются.

Различия функций авторской или персонажной речи в составе художественного *текста* обусловливают стилистические особенности М.: предпочтительность того или иного синтаксического оформления предложений, способа их текстовой организации, лексического отбора, варианта взаимодействия элементов книжной и разговорной речи. В некоторых видах художественной М. р., напр., в *сказе*, где законам формы высказывания подчинено произведение в целом, специальным средством имитации живой разговорной речи служат стилизованные диалогические вкрапления.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД; *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963; *Винокур Т.Г.* Монолог // Русский язык: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. М., 1997.

Э.Я. Кравченко

МОНОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН – тип субъектной структуры *романа*, который характеризуется включенностью сознаний всех *персонажей*, каков бы ни был их кругозор и уровень самосознания, в объемлющую перспективу («оправу», по Бахтину) авторского ви́дения: в кругозор *повествователя* входит соотнесенность любой другой *точки зрения* с её предметом и, тем самым, неполнота или неадекватность её; целое *героя* и мира строится в *прямой перспективе* и по принципу классического образа, тождественного себе и имеющего четкие границы.

Термин (первоначальный его вариант – «гомофонический» роман) введен М.М. Бахтиным в связи с противопоставлением романов Достоевского произведениям этого *жанра*, написанным другими крупнейшими русскими романистами (Л. Толстой, Тургенев, Гончаров). Отклики в критике и в «бахтинологической» литературе оставили содержание понятия «М. р.» еще менее проясненным, чем в случае с «*полифоническим романом*». Причина – разработка разных аспектов проблемы в различных исследованиях ученого (отсутствие локализованного в одном тексте, цельного и последовательного её освещения) и для многих не очевидная необходимость выявления не эксплицированных системных связей и реконструкции авторской «модели» жанрового целого. Вопреки распространенному мнению, термин «М. р.», с точки зрения его создателя, не имел оценочного значения. Он соотнесен прежде всего с романами Л. Толстого, но обозначает признаки субъектной структуры, а также *хронотопа* и *сюжета* (учитывая взаимосвязь этих аспектов художественного целого), общие для них и романов Тургенева и более существенные, чем очевидные различия этих двух вариантов М. р.

Для романов Л. Толстого характерно прямое выражение авторской Правды в точке зрения и слове повествователя (отсюда их органическое родство с авторитарным словом священных текстов), тогда как повествователь у Тургенева ограничен рамками обычных «житейских возможностей» (В.М. Маркович) наблюдения и понимания, причем его слово лишь в эпилогах возвышается до выражения Правды – скорее поэтической, нежели религиозно-философской. Тем не менее, предпосылка, согласно которой носителем истины может быть одно и при этом единственное, никем не объективированное сознание, остается в обоих случаях незыблемой: действительность героя и он сам изображены в свете авторской идеи; идея же героя либо близка авторской и тогда утверждается, либо рассматривается в качестве одной из характеристических черт его личности (как идея нигилизма у Базарова или идея всеприятия у Каратаева).

В области «события, о котором рассказывается» в произведении, для Л. Толстого характерно подлинно эпическое стремление к универсальному охвату жизненных явлений в пространстве и во времени; тогда как Тургенев сосредоточивает изображение на определенном локусе, и основные события занимают сравнительно небольшой отрезок времени (иногда – несколько дней). Вместе со значительной ролью диалогов это, напротив, сближает тургеневский роман с *драмой*. У Толстого доминирует *сюжет становления*, у Тургенева – *сюжет испытания*. И все же в обоих случаях ценностным центром изображенного мира оказывается биография героя, хотя тургеневский роман выдвигает в ней момент кризиса, в свете которого все предшествующее – лишь подготовка, а все последующее – только результаты; в романах же Толстого кризисы множественны и включены в обычный ход жизни. В итоге авторской оценке подлежат не поступок героя или его нравственный выбор, а целое его жизни и судьбы: произведения обоих романистов, по слову Л.В. Пумпянского, – не «романы поступка», а «романы лица», что также резко отличает их от произведений Достоевского.

Лит-ра: *Бахтин М.* ВЛЭ; *Бахтин М.* ППД; *Бахтин М.* ТФР; *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006; *Маркович В.М.* Человек в романах Тургенева. Л., 1975; *Пумпянский Л.В.* Романы Тургенева и роман «Накануне» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000; *Ребель Г.М.* Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского. Пермь, 2007; *Свительский В.А.* Роман монологический // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997; *Тамарченко Н.Д.* «Монологический» роман Л. Толстого: Опыт реконструкции и применения созданной М.М. Бахтиным «модели» жанра // Поэтика реализма. Куйбышев, 1985; *Тамарченко Н.Д.* Роман и гротеск (О значении идей М.М. Бахтина для современной теории романа) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2005. № 6.

Н.Д. Тамарченко

МОНТАЖ В ЛИТЕРАТУРЕ – в широком смысле: соположение разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов *текста*. Термин пришел в филологию из киноэстетики, причем с самого начала М. в кино истолковывался по аналогии с естественным языком и языком поэзии, а теоретики кино (в первую очередь С.М. Эйзенштейн) стремились представить М. в качестве ключевого конструктивного принципа *произведения* искусства и художнического мышления и восприятия вообще, обнаруживая проявления монтажности в живописи, литературе и т. д. Одновременно с этим в период между двумя мировыми войнами творчество целого ряда писателей испытывает прямое влияние кинематографической техники разбивки изображаемого на отдельные разнородные «кадры» и их «склеивания» («Берлин, Александерплац» А. Дёблина, проза Д. Дос Пассоса и В.Б. Шкловского, лирика Г. Бенна, театр Б. Брехта и др.). Во второй половине XX в. в литературоведении не раз предпринимаются попытки терминологически «натурализовать» категорию М. и применить ее к анализу нередко очень далеко отстоящих друг от друга авторов (в русской литературе – от Н.А. Некрасова до имажинистов). Параллельно – особенно в семиотических исследованиях (Вяч. Вс. Иванов и др.) – категория эта получает иногда предельно универсальную интерпретацию: монтажность возводится к мифологическому «бриколажу» и усматривается там, где в синтагматической организации текста господствует «присоединительная» логика (*именной стиль* в поэзии и т.п.). Со времен ранней кинотеории в М. подчеркиваются, с одной стороны, смысловой характер (смена кадров устанавливает между ними дифференциальную связь, из монтажного сближения образов рождается кинометафора и т. д.); с другой – нацеленность на коммуникативное воздействие (т. н. «монтаж аттракционов», по Эйзенштейну, предполагает момент агрессии, призванный потрясти воспринимающего и тем самым подтолкнуть к единственно возможному «конечному идеологическому выводу»). Однако в М. может акцентироваться и другое – ритмическая природа и направленность на выражение реальности: по словам А.А. Тарковского, М. – это «*ваяние из времени*», соединение кадров с учетом их ритмической напряженности, «*давления в них времени*»; то, что «позволяет выйти из кадра *в жизнь*» (движение по ту сторону кадра в эстетике Тарковского парадоксально пересекается с бартовскими воззрениями на фотографию как на «эманацию» реальности). В поэзии Некрасова двум этим во многом противоположным концепциям М. может быть поставлено в соответствие его использование, к примеру, в стихотворном *цикле* «О погоде» и в поэме «Мороз, Красный нос». Со второй половины 1960-х гг. категория М. попадает в поле притяжения теории *интертекстуальности* (монтажность в литературе подразумевает, с этой точки зрения, прежде всего сочленение «чужих» текстов) и в целом уступает терминологическое первенство другой, родственной категории – коллажу.

Лит-ра: *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997; *Барт Р.* Третий смысл // Строение фильма. М., 1984; *Делёз Ж.* Кино. М., 2004; *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976; *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973; Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988; *Мукаржовский Я.* К вопросу об эстетике кино // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994; Поэтика кино. М.; Л., 1927; *Тарковский А.А.* Лекции по кинорежиссуре // Андрей Тарковский: начало... и пути. М., 1994; *Тынянов Ю.Н.* ПИЛК; *Шкловский В.Б.* За сорок лет. М., 1965; *Эйзенштейн С.М.* Метод. М., 2002. Т. 1–2; *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М., 2000; *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. М., 1993; *Antoine-Dunne J.* The montage principle. Eisenstein in new cultural and critical contexts. Amsterdam, 2004; *Metz Ch.* Langage et cinéma. P., 1977; *Möbius H.* Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München, 2000; *Nilsson N.Å.* Russian Imaginists. Stockholm, 1970.

А.А. Фаустов

МОТИВ – обобщенная форма семантически подобных *событий сюжетных*, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы. В центре смысловой структуры М. – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий. Так, можно говорить о «М. погони» или «М. поединка», имея в виду то, что в различных фольклорных и литературных произведениях эти М. выражаются в форме конкретных событий погони или поединка, связанных с конкретными *персонажами* (*героями*) и обстоятельствами.

Вопрос о связи М. и персонажа (героя) представляет особый интерес. Какого рода отношение существенно для сферы мотивики – отношение к персонажу или к герою повествования, – если, конечно, вслед за Б.В. Томашевским, различать эти два понятия? В случае различения под персонажем можно понимать фигуранта фабульного ряда повествования, т. е. того, кто действует или является участником действия, независимо от степени его важности для смысла *сюжета*. Напр., персонажами «Пиковой дамы» являются в одинаковой степени и Германн, и совершенно «проходная» фигура – будочник, у которого Германн справляется о доме графини. Под героем в таком случае понимается такой персонаж, который релевантен в плане динамики и развития собственного смысла сюжета и всего *произведения* в целом, а не только в плане развития *фабулы*. Другими словами, персонаж выступает как участник действия в фабуле, а герой – как участник событий в сюжете. При этом герой в «снятом виде» сохраняет качество персонажа, поскольку является участником фабульного действия.

Если при этом соотносить план М. в первую очередь с планом художественного смысла сюжета, то мы должны говорить именно о корреляции М. и героя – такого героя, который обнаруживает семантическую причастность к данному М. и через определенные действия совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом. Таков, в частности, Германн для сюжета и смысла «Пиковой дамы», в своем характерологическом целом определенно отвечающий семантике М. комплекса испытания судьбы в игре, на основе которого строится сюжет данного произведения. Будочник же как персонаж окажется соотнесенным не столько с уровнем М., сколько с уровнем фабульных мотивировок.

Характерная семантическая связь героя и М. в мифе была раскрыта в фундаментальных трудах О.М. Фрейденберг. Древние и средневековые литературы также обнаруживают устойчивые связи героя и его М. репертуара, причем эти связи локализуются уже в рамках определенной жанрово-тематической традиции. Такова, например, традиция древнегреческого *романа*. Характерный комплекс М. связан и с героем христианского *жития*. Литература нового времени, устанавливающая принципиально иное соотношение между

моментами традиции и новации, вместе с тем далеко не всегда разрывает тематико-семантические связи героя и М. Так, своими М. комплексами окружены многие герои сентиментализма, романтизма, реализма.

Следующий аспект проблемы М. касается его отношения к *хронотопу*. Хронотоп, если под ним понимать сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства, обнаруживает определенную структурную и функциональную близость к М. Это происходит в том случае, когда в структуре М. функционально и эстетически актуализированными оказываются не только его *актанты* или предикат, но и его обстоятельственные (т. е. пространственно-временные) характеристики. Так, М. встречи в рамках авантюрной повествовательной традиции в течение тысячелетий своей фольклорной и литературной жизни настолько сросся с особыми пространственно-временными признаками, что это позволило М.М. Бахтину говорить о хронотопичности самого М.

М. в его отношении к повествовательной *теме* – это следующий ключевой аспект теории этой формы. М. как носитель семантического субстрата повествования (подобно слову в речи) неотделим от темы – как содержательной фиксации этого смысла. С внешней стороны эта зависимость выражается в том, что тема развертывается в *повествовании* посредством выраженных в нем М. Поэтому, напр., традиционная тема требует развертывания традиционных же М. Но и М. невозможно представить вне тематического начала. М. без темы – это не более, чем чистая идея перемены. Отсюда частое неразличение самих понятий темы и М. в практике литературоведческого анализа. Отсюда же стремление подвести понятие темы под понятие М. (напр., у Б.В. Томашевского) – как попытка на уровне теоретической конструкции преодолеть объективную двойственность самого феномена литературной *тематики*.

Принципиальное значение имеет и соотношение М. и лейтмотива. С точки зрения критерия повторяемости два понятия противоположны. Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак М. – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении М. может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в его тексте.

Лит-ра: *Богатырев П.Г.* Функции лейтмотивов в русской былине // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971; *Ветловская В.Е.* Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб., 2002; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994; *Гринцер П.А.* Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978; *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 365. Тарту, 1975; *Краснов Г.В.* Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980; *Мелетинский Е.М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 635. Тарту, 1983; *Путилов Б.Н.* Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сборник статей в память В.Я. Проппа. М., 1975; *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М., 2004; *Тамарченко Н.Д.* Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Тюпа В.И.* Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1. Новосибирск, 2003; *Целкова Л.П.* Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.

И.В. Силантьев

МУЗЫКАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ (музыка слова, словесная музыка) – в европейской *поэтике* комплекс представлений о словесном произведении как аналоге музыки, о поэзии как «другой музыке» («l'autre musique»), по определению Э. Дешана (14 в.) (Deschamps E. L'art de dictier et de fere chançons... // Deschamps E. Oeuvres complètes / Ed. G. Raynaud. Vol. 7. P., 1878. P. 270).

Представление о том, что слово может обладать некой особой музыкой, нетождественной музыке звуковысотно фиксированных тонов, появилось сразу же, как только стал утрачиваться синкретизм античной mousikē с ее единством «слова, гармонии и ритма» (согласно платоновскому определению «мелоса», т. е., в данном случае, музыки, – «Государство», III, 398d) и началось осознание принципиального различия между музыкой и словом. Это осознание, однако, всегда сопровождалось стремлением компенсировать утраченное единство отношением аналогии. Одна из первых попыток осмыслить музыкальность слова как нечто отличное от музыки, но в то же время подобное ей предпринята Дионисием Галикарнасским (I в. до н. э.), который отделяет мелодичность речи от мелодии музыкальной и предлагает закрепить это различие «терминологически»: «Если мелодия голоса – не поющего голоса, но простого, – доставляет удовольствие слуху, ее следует назвать певучей, мелодичной, но не мелодией» («О расположении слов», XI).

Эффект музыкальности слова, отмечаемый в многочисленных поэтологических и литературоведческих текстах, всегда остается в значительной степени иллюзорным, поскольку специфически музыкальные средства выразительности, связанные с фиксированной звуковысотностью, литературе недоступны. Аналогии между музыкой и словесным искусством, проводимые поэтологами различных эпох, как правило, имели опосредованный характер и фактически включали в себя три момента: (1) отождествление музыки с некой умозрительной идеей или общеэстетическим принципом; (2) перенос этой идеи или принципа на словесное произведение; (3) отождествление словесного произведения с музыкой на основании общности лежащего в их основе принципа. Так, утверждение Ф. Сидни о том, что поэзия – это «планетоподобная музыка» («planet-like music of poetry») (Sidney Ph. A defence of poetry // Miscellaneous prose of sir Philip Sidney / Ed. by K. Duncan-Jones and J. Van Dorsten. Oxford, 1973. P. 121), распадается на вышеуказанные три момента: (1) музыка отождествляется с космической гармонией сфер; (2) поэзия также рассматривается как проявление гармонии сфер; (3) из двух первых моментов следует, что поэзия – в своем роде музыка. Таким образом, в поэтологических сопоставлениях музыки и словесности под «музыкой» на самом деле имеется в виду не музыка как таковая, но некое теоретическое, умозрительное представление о ней.

Все многообразие высказываний о «словесной музыке» в европейской поэтике можно свести к двум базовым умозрительным идеям о сущности музыки: музыка понимается ли-

бо как отражение небесной гармонии, музыкально устроенного космоса; либо как выражение субъективной «музыки души». Доминирование этих двух идей обусловлено основополагающим для европейских представлений о сущности музыки трактатом Боэция «О музыкальном установлении» (начало VI в.), в котором, помимо «инструментальной музыки» (musica instrumentalis) – т. е. музыки в собственном смысле, – выделены две разновидности умозрительной музыки. Первая из них, «космическая музыка» (musica mundana), в наибольшей мере проявляется «в том, что находится на небе, в соединении стихий, в разнообразии времен года»; вторую, «человеческую музыку» (musica humana), «познает всякий, кто низойдет в самого себя» (quisquis in sese ipsum descendit) (Boetius. De institutione musica. Lib. I, cap. 2 // Patrologia Latina. Vol. 63. Col. 1171–1172).

В соответствии с этими двумя базовыми типами умозрительной музыки «музыка слова» в европейской поэтике понималась либо как отражение рациональной космической гармонии, либо как выражение души в ее иррациональных глубинах. Первому пониманию сопутствовали мотивы «меры и числа», строгой и стройной пропорциональности, второму – мотивы гибкой и безграничной изменчивости, прихотливости, непредсказуемости. В первом случае «музыка слова» являла себя как космически стройная структура, во втором – как изменчивый поток.

Первый базовый тип понимания музыкальности характерен для поэтики Средневековья и особенно Ренессанса. Музыка в эти эпохи трактуется как «наука о числах», описывающих систему небесной гармонии; поэзия должна уподобиться музыке и также стать «инструментом, заключающим в себе небесную гармонию», – утверждает итальянский гуманист Колуччо Салутати в начале XV в. (Colucci Salutati de laboribus Herculis / Ed. B. L. Ullman. Bd 1. Zürich, 1951. S. 23). «Мир создан в соответствии с симметрией и пропорцией, в этом смысле его можно сравнить с музыкой, а музыку – с поэзией», – пишет Томас Кемпион в «Наблюдениях об искусстве английской поэзии» (1602); поэтому при «соединении слов в гармонию (in joining of words to harmony)» важную роль играют «числа» (numbers) (Observations in the Art of English Poesie // Campion Th. Works / Ed. by W. R. Davis. L., 1969. P. 293). Числовой трактовкой «словесной музыки» объясняются многочисленные безуспешные попытки средневековых и ренессансных теоретиков (Иоанн де Гарландия, Колуччо Салутати, Дж. Патнем и др.) применить к поэзии арифметические пропорции, описывающие систему музыкальных интервалов.

Переход ко второму типу понимания музыкальности происходит в эпоху предромантизма и романтизма, когда меняется и представление о сущности музыки: из «космической» она становится «человеческой», трактуясь отныне как «естественный» язык чувства (музыка оперирует «знаками страстей, установленными самой природой» – Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи / Перев. Ю. Н. Стефанова. М., 1976. С. 247). Музыка перестает восприниматься как образец архитектонической стройности; в ней акцентируется аструктурная текучесть, которая идеально соответствует изменчивости человеческой души. Именно в таком качестве, как «поток», гибко следующий за переменами душевных состояний, музыка теперь служит моделью для литературы: поэзия, отражая в себе «музыку души», «описывает текучее, а не застывшее (flowing, not the fixed)», по определению Уильяма Хэзлита (1818) (On poetry in general // Hazlitt W. Essays. N. Y. etc, 1924. P. 238.). Модель музыки как «оформленной текучести» (Новалис – Novalis. Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 259), переносится Новалисом на поэзию в следующем определении: поэзия «от природы текуча – вся – пластична и безгранична всякое возбуждение разрастается сразу во все стороны»; она «подобна органическому существу, которое всем своим устройством выдаст свое происхождение из текучего, свою изначальную эластичную природу, свою безграничность, свою способность ко всему» (Письмо к А. В. Шлегелю, 12 января 1798 // Novalis. Schriften. Bd. 4. Stuttgart, 1975. S. 246).

Позднейшие поэтологические концепции музыкальности (в частности, в символизме и модернизме) также в той или иной мере варьируют эти базовые типы. Так, парадоксальная позиция С. Малларме, считавшего, что именно в поэзии музыка очищается от чуждой ей чувственности звучания и обретает свою подлинную интеллектуальную «беззвучную» сущность, в целом ориентирована на первый тип: музыка слова – это «ритм соотношений» (Письмо к Э. Госсу. Цит. по: Bernard S. Mallarmé et la musique. P., 1959. P. 75), «совокупность отношений, существующих во всём» (Crise de vers // Mallarmé S. Oeuvres complètes. P., 1945. P. 368).

Два основных типа словесной музыки, соответствующих «образам» космически стройной структуры и изменчивого потока, обусловили и два направления трактовки музыкальности в литературоведении XX–XXI вв. Музыкальность слова трактуется либо как «аномальное» (на фоне «обычного» текста, признаваемого «немузыкальным») усиление структурно-архитектонических моментов, либо, напротив, как их ослабление.

Работы, принадлежащие к первому направлению, нацелены на обнаружение в литературном тексте дополнительной «музыкальной» структуры, надстроенной над структурой собственно словесной: конфигурация тех или иных элементов текста рассматривается как аналогичная конфигурации элементов музыкального произведения. Описываемые в литературоведческих работах приемы, создающие в словесном произведении «дополнительную» музыкальную структуру, в целом охватываются понятием повтора в различных его видах (анафора, рефрен, *лейтмотив*, *параллелизм*, на звуковом уровне – аллитерация). Усложненный, неточный повтор (например, обращенный параллелизм – хиазм) может восприниматься как проявление вариативности, характерной для музыкального развития. В стихотворном тексте повторяющиеся элементы словесной ткани могут занимать более или менее сильную позицию (напр., усиливаться восклицанием или ослабляться вопросом, выделяться или ослабляться ритмически) и тем самым образовывать линию интонационного нарастания или спада, что также напоминает о музыкальных принципах развития. Такое понимание музыкальности применительно к поэзии представлено в книге Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922), в которой под «мелодикой» понимается «развернутая система интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т.д.» (Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 333), т. е. с явлениями, общими для литературы и музыки. Феномен «мелодики» позволяет, согласно Эйхенбауму, реализовать в поэзии многие принципы музыкального развития: чередование нарастаний и спадов, «принцип трехчастности» (Там же. С. 360), характерный для сонатной и некоторых других музыкальных форм, принцип периода с симметричным распределением кадансов.

В крупных словесных произведениях повторы и контрасты элементов, обладающих композиционной значимостью

(*мотивы, образы*), могут давать повод для сопоставления с той или иной музыкальной формой, чему иногда способствуют и авторские квази-музыкальные «определения» жанра (мода на введение в литературные *заглавия* жанровых определений, заимствованных из музыки, начинается в эпоху романтизма: термины «соната», «фуга», «симфония», «вариации» использовали в заглавиях своих текстов Л. Тик, К. Брентано, Т. де Куинси, Т. Готье, позднее А. Белый, А. Стриндберг, П. Целан, В. Хильдесхаймер и мн. др.). Идея применения сонатной формы к литературе (к трагедиям У. Шекспира) была выдвинута О. Людвигом в середине XIX в. Людвиг находит у Шекспира экспозицию главной и побочной партий (под главной партией понимается идея, воплощаемая главным героем, под побочной – противостоящие герою силы), разработку, проявляющуюся в дроблении и развитии тем и мотивов, и репризу с «кодой», которые приносят успокоение и примирение. Людвиг обращается в своем анализе и к полифоническим формам: Отелло и Яго сравниваются у него с «темой» и «ответом» в фуге. Лейтмотивную сквозную форму (подобие вагнеровской музыкальной драмы) многие исследователи усматривают в романе (так, в романе Гёте «Избирательное сродство» уже к началу XX в. было выявлено, по подсчету О. Вальцеля, свыше 20 лейтмотивов: см. Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923. S. 361).

Однако попытки обнаружить в словесном произведении музыкальную форму, как правило, основаны на подмене частного общим: так, чтобы обнаружить в тексте «сонатность», достаточно любую пару контрастирующих элементов объявить главной и побочной партиями, любой варьированный повтор этого контраста – назвать репризой или, по желанию, разработкой. О фиктивности такого рода отождествлений свидетельствует и факт, что в одном и том же произведении разные исследователи усматривают различные, нередко взаимоисключающие музыкальные формы. Так, в одиннадцатом разделе «Улисса» Дж. Джойса («эпизод сирен») усматривали и сквозную форму, основанную на применении лейтмотивов (Э. Р. Курциус), и фугу (С. Джилберт, Л. Левин), и контрапунктические вариации (Х. Петри) (Обзор интерпретаций этого эпизода см. в кн.: Petri H. Literatur und Musik. Form- und Strukturparalellen. Göttingen, 1964. S. 35–43. Fuga per canonem обнаруживается в нем Л. Левиным: Levin L. The «Sirens» Episode as Music: Joyce's experiment in prose polyphony // James Joyce Quarterly. 1965. Vol. 3. № 1. P. 12–24).

В работах, относящихся ко второму направлению, музыкальное трактуется как ослабление или разрушение собственно словесной логики и структурности текста. Уже Новалис применял представление о музыке как аструктурном потоке к литературе: в «Вильгельме Мейстере» Гёте господство «мелодических акцентов» над логическими знаменует «волшебный романтический порядок», «который не различает начала и конца, большого и малого»; сказка, по Новалису, должна быть «бессвязной», как «музыкальная фантазия» (Novalis. Schriften. Bd 3. Stuttgart, 1968. S. 326, 280–281). Позднее мнение, что «литература в целом становится музыкальной именно тогда, когда проявляет презрение к любым ясно различимым элементам формы» (Fetzer J. Romantic Orpheus. Profiles of Clemens Brentano. Berkeley, 1974. P. 206–207), разделялось многими литературоведами: так, Э. Штайгер отождествляет музыкальность в литературном произведении с «расплавленностью», отсутствием четко выраженных структурных членений (Staiger E. Grungbegriffe der Poetik. Zürich, 1959. S. 70). Вместе с тем музыкальность, понятая как аструктурная текучесть-слитность, предполагает не разрушение логико-синтаксической структуры текста как некую негативную самоцель, но возникновение в тексте таких надлогических связей, при которых внешняя связность становится ненужной. Пример такой надлогической связности-текучести – наличие в тексте ряда «слов-символов», «не желающих ни подчиняться, ни «сочиняться» в логико-синтаксической схеме», но вступающих в надлогическую и надсинтаксическую перекличку, словно «слова-ноты определенной мелодии» (Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 38–39, 89); такой тип музыкальности обнаруживается Г.А. Гуковским в романтической лирике В.А. Жуковского.

На протяжении XIX–XX вв. интермедиальные исследования на тему «литература и музыка» в целом эволюционировали от наивного отождествления музыкальных и словесных форм, обусловленного верой в единство принципов формообразования во всех искусствах (работы О. Людвига, О. Вальцеля, В. Флемминга и др.), к осознанию опосредованного характера «словесной музыки» (К. Браун, С. П. Шер, Ж.-Л. Купер, В. Вольф). К концу XX в. утвердилось мнение, что оба искусства связывают не отношения статичного «сходства», но сложный взаимообмен терминами и понятиями, которые при переходе из одного искусства в другое теряют свое «буквальное» значение и получают иной смысл. Так, названия музыкальных форм при их применении к словесному произведению перестают быть точными терминами, определяющими определенный тип музыкальной структуры, но становятся метафорами, принадлежащими смысловому измерению текста. Например, формальная особенность фуги («неотвратимость» повторения темы во всех голосах) в литературном тексте используется на смысловом уровне, приобретая характер символа, знаменующего неотвратимость судьбы и смерти (что показано Х. Фрике в ее анализе двух «словесных фуг» – «Фуги постели» из романа «Тинсет» Вольфганга Хильдесхаймера и «Фуги сновидений» из прозаического сочинения Т. де Куинси «Английская почтовая карета» – Fricke H. Intermedialität Musik und Sprache... // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Stuttgart, 2006. Jg 36, Heft 141). Таким образом, то, что в музыке было «формальным», при переносе в словесность становится «смысловым».

Поскольку музыка в своем развитии нередко ориентировалась на принципы словесности, т. н. «музыкальные» приемы в литературе порой на самом деле оказываются сугубо словесными по своему происхождению: литература и литературоведение, обращаясь к музыке как к «чужому», находят в ней забытое «свое». Музыкальные формы Нового времени (фуга, сонатная форма и др.), в которых литературоведы склонны видеть выражение идеи музыки в чистом виде, на самом деле сформировались под влиянием риторики: так, принцип трехчастности, характерный для сонатной формы, отразил трехчастную структуру ораторской речи (exordium – medium – finis), «разработка» как элемент музыкальной формы возникает под влиянием учения о таких обязательных элементах ораторской речи, как confirmatio и confutatio («обоснование» и «опровержение»). Принцип *полифонии* как одновременного сосуществования голосов, реализованный, согласно концепции М.М. Бахтина, в романах Ф.М. Достоевского, на самом деле, видимо, не является имманентно-музыкальным: по мнению некоторых современных исследователей, он изначально был «попыткой создать музыкальный эквивалент литературной и теологиче-

ской техники аллегории», стремившейся показать наличие в каждом слове библейского текста нескольких одновременно существующих смыслов и тем самым достичь эффекта «мистической одновременности» событий ветхозаветной и новозаветной истории (Winn, p. 75, 87–88). В ранней полифонической музыке одновременность звучания голосов могла служить эмблемой вечности, где сосуществуют все смыслы и личности с их «голосами»; с таким пониманием истоков полифонии соотносится определение Бахтиным «вечности» Достоевского как «одновременности» («в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует» – Бахтин М.М. ППД. М., 1979. С. 34). Способность музыки делать чувственно выразимой некую умозрительную идею (в данном случае — идею одновременности всех «голосов») и служила всегда предметом подражания для словесности на протяжении всей истории ее взаимоотношений с музыкальным искусством.

Лит-ра: *Магомедова Д. М.* «Музыкальное» в литературе // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Коломна, 1999; *Махов А. Е.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005; *Михайлов А. В.* Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка: Материалы научных конференций. М., 2002 (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. Сб. 36); Поэзия и музыка. М., 1973; *Brown C. S.* The Relations between Music and Literature as a Field of Study // Comparative Literature. 1970. Vol. 22; *Cupers J.-L.* Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire. Bruxelles, 1988; *Krones H.* Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft // Trans: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1998. № 4; Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / Hrsg. von St. P. Scher. Berlin, 1984; *Mittenzwei J.* Das musikalische in der Literatur. Halle, 1962; *Scher S.R.* Verbal music in German literature. New Haven, 1968; *Winn J.A.* Unsuspected eloquence: A history of the relations between poetry and music. New Haven; L., 1981; *Wolf W.* The Musikalization of fiction. A study in the theory and history of intermediality. Amsterdam; Atlanta, 1999.

А.Е. Махов

НАПРАВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ – см.: *Классицизма поэтика, Натурализма поэтика, Парадигмы художественности, Реализма поэтика, Романтизма поэтика, Сентиментализма поэтика, Символизма поэтика*

НАРРАТИВ (от лат. narrare – рассказывать) – род *дискурса*, характеризующийся тем, что «рассказывает некоторую историю» (Женетт, с. 66); сюжетно-повествовательное высказывание (см. *Повествование*), придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события, что делает его двоякособытийным: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)» (Бахтин. ВЛЭ, с. 403). Генетически данному роду дискурсии предшествует донарративная стадия мифа: «Действие здесь неподвижно» (Фрейденберг, с. 47), внесобытийно, ритуально. «Мифов-нарраций никогда не было и могло быть», своеобразие наррации «в том, что вся ее фактура лежит не в том плане времени и пространства» (Там же, с. 227-228), какому принадлежит содержание мифа (и какому непосредственно принадлежали участники ритуально-мифологического действа).

Современная *нарратология* «основывается на концепции нарративности как событийности» (Шмид, с. 20). Место и роль Н. в культуре определяются его отношением к онтологическому ряду «родовых феноменов (событий, процессов, состояний)» (Рикёр. Т. 1, с. 212). Область Н. ограничена дискурсивными практиками (см. *Дискурс*) анарративных высказываний, где коммуникативное событие общения не состоит в изложении рассказанного (референтного) события: а) перформативными: непосредственные («автореферентные») речевые действия клятвы, просьбы, приказа и т.п.; б) декларативными: не рассказ о ментальных («автокоммуникативных») событиях выбора, разочарования, проектирования и т. п., а непосредственная их манифестация (нередко – скрытый перформатив); в) итеративными: презентации (описания, дефиниции, объяснения) состояний или процессов; г) миметическими: презентации референтных событий, которые не излагаются, а непосредственно демонстрируются, воспроизводятся без посреднической активности нарратора (субъекта повествования). Последний род дискурсии, присущий *драме* (как *роду*) и представляющий собой «доповествовательную форму, изображение воочию» (Фрейденберг), некоторыми нарратологами (Chatman, Шмид) также причисляется к Н. Между тем, освоение человеческим сознанием событийной стороны бытия и возникновение Н., формируемого «понятийным мышлением» (Фрейденберг), – явление исторически относительно позднее.

Неотождествимость состояний t-1 и t-3 вследствие изменения t-2 (формула Danto) может быть воспринимаема в одной из двух взаимодополнительных модальностей: событийной (бытие непредопределено, окказионально, вероятностно) или процессуальной (бытие закономерно, прогнозируемо). Второй аспект осваивается итеративной (от лат. iteratio: повторение) практикой высказываний, предметно-смысловое содержание которых – от архаического мифа до современного теоретического мышления – это «жизнь, сведенная ... к категориям, а не событиям» (Элиаде, с. 133). В противоположность процессу событие по природе своей: 1) однократно, тогда как многократно повторяющееся действие или положение предстает шагом природного, социального или ментального процесса; 2) вероятностно как «то, что могло произойти по-другому» (Рикёр. Т. 1, с. 115), тогда как процесс обладает неотменимой стадиальностью; 3) фрактально, т.е. предполагает «разрыв одной или нескольких связей» (Л. Гумилев), тогда как процесс характеризуется преемственностью своих состояний; фрактальность события проявляется в неустранимости «эпизодического аспекта построения интриги» (Рикёр. Т. 1, с. 186), поскольку любой рассказ, излагающий некоторую историю (*фабулу*), – это цепь эпизодов (см. *Объектная организация текста*), которая «допускает любые изменения масштаба» (Там же. С. 234) и в принципе всегда может быть свернута до одного эпизода более широкой конфигурации или же развернута в более протяженную цепь менее масштабных, но подробно детализированных звеньев; 4) интенционально, неотделимо от соответствующей *точки зрения* на него, поскольку «главное действующее лицо события – свидетель и судия» (Бахтин. ЭСТ, с. 341), тогда как процесс действителен и без наблюдателя. Последнее свойство события – наиважнейшее: оно лежит в основании первых трех и требует для своей реализации Н. как «посреднического» способа высказывания. В литературе Н. является родовым признаком *эпики*; в *лирике* он факультативен и ослаблен; в драме может служить внутритекстовым дискурсом персонажа-вестника.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе //

ВЛЭ; *Беньямин В.* Рассказчик // Беньямин В. Маски времени. СПб., 2004; *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998; *Ильин И.П.* Нарратив. Нарратор. Наррататор // ЗЛ-Э. М., 2004; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973; *Падучева Е.В.* Семантика нарратива // Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996; *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1-2. М.-СПб., 1999-2000; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006 (гл. 10); *Фрейденберг О.М.* Происхождение наррации // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003; *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998; *Bremond C.* Le message narratif // Communications. P., 1964, № 4; *Chatman S.* Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, 1990; *Danto A.C.* Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965; *Friedemann K.* Die Rolle des Erzählers in der Epik [1910]. Darmstadt, 1965; *Genette G.* Nouveau discours du resit P., 1983; *Prince G.* A Grammar of Stories. The Hague, 1973; *Lubbock P.* The Craft of Fiction [1921]. L., 1957. См. также лит. к ст. *Нарратология.*

В.И. Тюпа

НАРРАТОЛОГИЯ – область гуманитарного знания, трактуемая двояко – в специальном и расширительном значениях: 1) Поэтика *повествования* и шире – субъектно-композиционых аспектов коммуникативного *события рассказывания.* В этом значении Н. возникает одновременно с научной *поэтикой* и находится в отношениях взаимодополнительности с *сюжетологией* как поэтикой *события сюжетного*; 2) Относительно молодая (термин Н. введен Цв. Тодоровым в 1969 г.). сфера междисциплинарных исследований *нарратива*, мыслимого как всякий сюжетно-повествовательный *дискурс.* Это сближает Н. во втором значении с современной *риторикой* (Bremond, Chatman), хотя своим происхождением она обязана поэтике (Barthes, Todorov и др.). Нарратологическое внимание к категориям событийности, актантной системы, *точки зрения*, повествовательных инстанций, наррации как «порождающего повествовательного акта» (Женетт, с. 64) и речевых форм «презентации наррации» (Шмид) позволяет обнаружить двоякую ориентированность любого рассказа: это коммуникативный акт общения и одновременно «структура, вмененная событиям, группирующая их друг с другом и исключающая некоторые из них как недостаточно существенные» (Danto, p. 132). Усилиями философов (Danto, Рикёр), историков (Ankersmit, Уайт), культурологов (Лотман) литературоведческая по своему происхождению категория нарративности получила весьма широкое распространение. Предмет Н. в расширительном ее понимании включает в себя любые – не только художественные и даже не только вербальные – знаковые комплексы, манифестирующие взаимообусловленность двух событийных рядов: референтного (некоторая история) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории). В этом смысле нарративными признаются не только литературные произведения с их воображенной («фикциональной») событийностью или сочинения историков, где референтный ряд событий фактографичен, но и многие документы (исторические источники), религиозные, научные, публицистические тексты событийного содержания, а также все те творения театрального и киноискусства, живописи, скульптуры (классический пример – «Лаокоон») и даже музыки (оперной или балетной), которые обладают *фабулой* («историей», которая может быть изложена иначе). Категории поэтики, обнаруживающие себя в основании Н., входя в ее состав, не утрачивают своей специфики и актуальности. Напротив, богатый литературоведческий опыт изучения поэтики жанров, сюжета, повествования, будучи экстраполирован на внелитературные и внехудожественные нарративные тексты, открывает перед их исследователями новые эвристические возможности. Однако резкое расширение сферы охвата текстов компенсируется ослаблением внимания к их специфике. Так, эстетическое своеобразие *литературы художественной* (см. *Эстетика и поэтика, Художественность*) ограничивается «фикциональностью» (вымышленностью) и эстетической функцией (установкой восприятия), а система персонажей сводится к системе *актантов.*

Лит-ра: *Анкерсмит Ф.Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры. М., 2003; *Бремон К.* Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Семиотика: Антология. М., 2001; *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 2. М., 1998; *Ильин И.П.* Нарратология. Нарративная типология // ЗЛ–Э. М., 2004; История и повествование. М., 2006; *Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994; *Лотман Ю.М.* СХТ. М., 1970; *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1-2. М.-СПб., 1999–2000; *Тамарченко Н.Д.* «Событие рассказывания»: структура текста и понятия нарратологии // Тамарченко Н.Д. и др. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004; *Тюпа В.И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. Новосибирск, 2002; *Уайт Х.* Метаистория. Екатеринбург, 2002; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003; *Ankersmit F.R.* Narrative Logic. The Hague, 1983; *Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrativ. Toronto, 1985; *Barthes R., Kayser W., Booth W.C., Hamon Ph.* Poétique du récit. P., 1977; *Chatman S.* Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, 1990; *Danto A.C.* Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965; *Dolezel L.* Narrative Nodes in Czech Literature. Toronto, 1973; *Greimas A.J.* Narrativ Grammar: Units and Levels // Modern Language Notes. 1968. № 86; *Lintvelt J.* Essai de tipologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse. P., 1981; *Prince G.* A Dictionary of Narratology. Lincoln, 1987; *Schmid W.* Elemente der Narratologie. Berlin, 2005; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979; *Todorov Tz.* Grammair du Décaméron. P., 1969. См. также лит. к ст. *Нарратив.*

В.И. Тюпа

НАРРАЦИЯ – см.: *Нарратив, Нарратология, Синкретизма поэтика*

НАТУРАЛИЗМА ПОЭТИКА – комплекс образов и средств выражения, реализующих представления о биологизированном характере отношений человека и мира (общества) и характерных для художественной системы натурализма как особого направления европейской и американской литературы второй половины XIX в.

Образ человека в Н. п. редуцирован: *персонаж* предстает здесь не как «совокупность общественных отношений», существо социальное или духовное, а как биологическая особь. *Характер* сведен к темпераменту, набору соматических характеристик, физиологической или психической патологии. Так, *конфликт* и его разработка в *сюжете романа* Э. Золя «Тереза Ракен» предопределены столкновением персонажей, наделенных различными темпераментами (Тереза – холерик, Камилл – флегматик, Лоран – сангвиник).

Идеальное начало натуралистического образа формируется на основе представления о физиологической норме, физической мощи, сильной и здоровой чувственности. При совпадении идеального плана образа с субстанциальным возникает то, что называют романтическим натурализмом (Гуже в «Западне» Э. Золя). Иные, трагические (или «атра-

гические») формы натуралистического образа конструируются на основе противопоставления физической нормы и различных проявлений патологии, болезни, смерти и разложения (в «Терезе Ракен» описание лежащего в морге Камилла). Натуралистический компонент, привнесенный в реалистический или романтический образ, придает последнему дополнительное измерение, двойной детерминизм – человек предстает здесь как сущность не только социальная или духовная, но и биологическая. Образно-языковые средства, служащие реализации этого измерения, апеллируют к базовым физиологическим чувствам и ощущениям реципиента – вкусовым, осязательным, слуховым, обонятельным и т. д. («Чрево Парижа» Э. Золя, «Парфюмер» П. Зюскинда). Изымая человека из системы социальных отношений, опираясь по преимуществу на механизмы биологического детерминизма, писатель-натуралист «вписывает» своего персонажа в мир природы с помощью «зооморфной» (или «энтоморфной») образности, отождествляя человека и факторы его окружения с животными или насекомыми. Грену в романе П. Зюскинда метонимически отождествляется с клещом; спрутом в одноименном романе Ф. Норриса предстает железнодорожная компания.

Сюжет в натуралистическом произведении выстраивается как серия событий, основу которых составляет изменение биологического статуса персонажа, не мотивированное или слабо мотивированное его социальным статусом. Так, обжорство и пьянство Жервезы Купо в романе Э. Золя «Западня» становятся причиной ее нравственной и социальной деградации. Среди наиболее распространенных сюжетообразующих *мотивов* в натуралистическом *повествовании* исследователи отмечают мотив наследственности. Этот мотив формирует не только сюжет отдельных романов Э. Золя, но и становится основой всего цикла «Ругон-Маккары». Вместе с тем, нарративное начало (см. *Нарратив*) в натуралистическом произведении менее важно, чем описательное: поскольку натурализм (особенно в его классических формах, в романистике Золя и его современников) стремится к тому, чтобы стать «наукой», описательность, документальность, фактографизм принято считать стилевой доминантой натуралистического текста («Нана», «Человек-зверь» Э. Золя, «Демос» Дж. Гиссинга). «Ослабленный» сюжет, в котором фиксируются не столько действия, сколько состояния (натуралистическая драма есть «драма состояния» – Т.И. Сильман), определяет очерковый характер натуралистического произведения, а также фрагментарность, коллажность повествования. Цель писателя натуралиста – не рассказать историю, но показать «ломоть жизни» (Э. Золя).

В историческом плане Н. п. – средство реализации конфликта с «господствующими» художественными системами, форсированного разрушения «литературности». Натуралистическая *стилистика* чаще всего проявляется в условиях кризиса культуры и смены эстетических ориентиров. Для натуралиста характерно стремление максимально сблизить форму изображения с предметом изображения. Э. Золя, полемизируя с эпигонами романтизма, стремится к максимальной «безусловности» изображения. Служит полемике также намеренная агрессивность языковых средств: в натуралистическом романе широко используется «язык улицы», современная разговорная речь, не принимаемая существующим литературным каноном (роман «Западня» для его автора был прежде всего «филологическим экспериментом»).

Как форма «возвращения к природе», Н. п. способствует выработке новых художественных систем – с тем, чтобы в условиях их кризиса вновь вернуть искусство к «естеству».

Лит-ра: *Ивашева В.В.* К проблеме натурализма в западных литературах второй половины XX века // ВЛ. 1985. № 2; *Миловидов В.А.* Поэтика натурализма. Тверь, 1996; *Сильман Т.И.* Гергардт Гауптман. М., 1958; *Юльметова С.Ф.* Новаторство Эмиля Золя. Уфа, 1988.

В.А. Миловидов

НЕЗАВЕРШЕННОЕ НАСТОЯЩЕЕ – см.: *Роман*

НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – особый вариант «архитектонической формы» целого, или формы *эстетического объекта*, в отличие от *незаконченности текста*, относящейся к уровню формы композиционной (М.М. Бахтин) (см. также: *Архитектоника*, *Завершение художественное*). Термин Н. х. неустойчив, часто используется в значении «незаконченность текста»; наблюдается непоследовательность в разграничении этих понятий.

Проблема non-finito (термин, объединивший в себе и «незавершенное», и «незаконченное») вышла на уровень эстетической рефлексии на Западе в 50 — 60-е гг. XX века, причем рассматривалась она с позиций философской эстетики, общей теории искусств, психологической эстетики и искусствознания. Обсуждалась на ряде международных симпозиумов по эстетике non-finito (Саарбрюкен, 1956; Амстердам, 1964 и др.). Согласно этой концепции (Й. Гантнер, П. Михелис и др.), художник далеко не всегда доводит свое произведение до полной логической завершенности и законченности в области содержания и формы, а оставляет его в стадии определенной открытости для субъекта восприятия, что активизирует сознание реципиента, повышая уровень его сотворчества. С такой точки зрения, «завершение» произведения искусства осуществляется в процессе его восприятия. Мнения теоретиков non-finito, опирающихся на общую теорию развития искусств, расходились в диаметрально противоположных направлениях: от признания неправомерным употребления термина «незаконченность» применительно к художественному *произведению* (поскольку это понятие определяет не что иное, как формальную границу *текста*) до абсолютизации феномена non-finito и признания любого произведения искусства незавершенным в большей или меньшей степени. Соответственно, подчеркивалась условность терминов «незаконченное/незавершенное», «законченное/завершенное». Некоторые исследователи (П.А. Гринцер, Й.А. Шмоль, Г. Эйнем, У. Эко) пытались найти истоки тенденций к незавершенности современного искусства в предшествующей культурной традиции, обращаясь с этой целью к закономерностям чередования открытых / закрытых художественных систем в связи с эволюцией типов сознания. С 1990-х гг. происходит возрождение интереса к проблеме незавершенного. Наиболее отчетливо концепция произведения non-finito как самоценного этапа динамического процесса создания текста отражена во французской генетической критике (Б. Бойе, Ж. Бельмен-Ноэль). Философия незавершенности, представление о литературе как о непрерывном процессе находит свое выражение в работах М. Бланшо. Стратегии исследования незавершенного, так или иначе актуализированные философской мыслью, можно обозначить следующим образом. Понимание произведения как органического целого (Плотин, Шеллинг, Кант, Гегель) исходит из *архитектоники* произведения. Это проекция художественного задания, которая представляется художнику раньше частей, в противополож-

ность «конструктивному» единству художественного текста.

Принципиальный критерий различения категорий незавершенности / завершенности и незаконченности / законченности - разграничение архитектонических и композиционных форм, осуществленное М.М. Бахтиным. Под архитектонической формой М.М. Бахтин понимает упорядоченность «содержания эстетической деятельности» читателя, т. е. эстетический объект, а под композиционной формой – организацию материала (текст) или «внешнее произведение». При этом художественная завершенность противопоставляется формально-композиционной законченности или незаконченности как «полноте или неполноте текста» (Н.Д. Тамарченко). Как известно, некоторые шедевры русской литературы («Мертвые души», «Братья Карамазовы», «Кому на Руси жить хорошо?») остались формально незаконченными, однако во всех этих случаях можно говорить о завершенности эстетического объекта и реализации автором архитектонического задания в целостности *мира персонажей*.

На основании анализа незаконченных прозаических произведений А.С. Пушкина можно выделить типы случайно незаконченных текстов в зависимости от степени проявленности архитектонического задания: 1) Замыслы (проекты) произведений. В данном случае весьма сложно говорить как о тексте, так и о произведении, поскольку эстетический объект еще не явлен. Как правило, о замыслах произведений, как невоплощенных, так и воплощенных, но потерянных, сожженных и т.д., становится известно из косвенных источников. Можно говорить о некоем гипотетическом архитектоническом задании только по отдельным указаниям, рассыпанным в мемуарных источниках, переписке, рукописях самого художника; 2) Планы ненаписанных произведений представляют собой жесткий каркас композиционной формы, что является материальным предшественником будущего эстетического объекта; 3) Отдельные фрагменты незаконченного произведения, которые представляют собой его начало, конец или какую-либо часть. Фрагменты (в них содержится описание нескольких сюжетных ситуаций, даётся частичная прорисовка характеров и др.) – своеобразный конспект архитектонического задания, нуждающийся в детальной расшифровке («В 179* году...»); 4) Завершенное, но случайно незаконченное произведение, архитектоническое задание которого проявлено, эстетический объект полностью сформирован («Русалка»).

Лит-ра: *Аверинцев С.С. и др.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бланшо М.* Пространство литературы. М., 2002; Генетическая критика во Франции: Антология. М., 1999; *Гринцер П.А.* Неоконченное произведение // Мировое древо. Вып. 5. М., 1997; *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Форма - Стиль – Выражение. М., 1995; *Лотман Ю.М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982; *Пиралишвили О.* Проблемы «нонфинито» в искусстве. Тбилиси, 1982; *Сапогов В.А.* «Незаконченные произведения»: К проблеме целостности художественного текста // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977; *Тамарченко Н.Д.* Завершение художественное // Дискурс. 2003. Вып. 11; *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Архитектоника // Дискурс. 2003. Вып. 11; *Тюпа В.И.* Традиционность нового (текстопорождающая мотивика пушкинского наброска) // Литературное произведение: сюжет и мотив. Новосибирск, 1999; *Фомичев С.А.* Замысел и план // Временник пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991; *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004; *Adams R.M.* Strains of discord. Studies in literary opennes. Ithaca, N.-Y., 1958; Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique, Amsterdam 1964 = Proceedings of the fifth International Congress of Aesthetics, Amsterdam 1964. Paris; La Haye. 1968; *Bettini C.* Sul non-finito di Michelangelo. Firenze, 1935; Das Unvollendete als künstlerische Form. Bern; München, 1959; *Gantner J.* «Das Bild des Herzens». Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze. Berlin, 1979; *Michelis P.* A. Problems of the Finished and the Infinished in Art // Philosophia. 1961. Anno XII.

Е.В. Абрамовских

НЕЗАКОНЧЕННОСТЬ ТЕКСТА - композиционная открытость текстовой структуры (случайная или осознанная, являющаяся художественным *приемом*), которая может быть присуща как завершенному, так и незавершенному *произведению* (см.: *Незавершенность художественная*). По М.М. Бахтину, композиционная форма, представляя в знаковом материале форму архитектоническую, может быть незаконченной (по разным причинам), однако *эстетический объект* при этом может быть создан.

Существуют различные варианты Н. т.: отсутствие *финала* или пропуск какого-то фрагмента; незавершенность *мира персонажей*; неопределенность развязки произведения; особый характер сюжетной организации, при котором авторский *сюжет* может быть завершен, а сюжет на уровне героя открыт («Евгений Онегин»), использование «возможных» сюжетных ходов, сюжетная полисемия, при которой «вход» и «выход» из текстового лабиринта моделируется самим читателем (гипертекст); поиски формы, наиболее адекватно позволяющей через часть показать целое (*фрагмент*, отрывок, набросок, композиционная открытость жанра *романа*); *вариативность* текста; недосказанность; децентрация, при которой текст организуется по принципу черновика и др. Н. т. обычно имеет целью вовлечь *читателя* в творческую лабораторию, активизировать его сотворческую интенцию; создать иллюзию бесконечности бытия, направить мысль адресата к высшим метафизическим проблемам.

Случаи Н.Т. можно разделить на две основные группы. 1. Незаконченность по **случайным** причинам: смерть автора («Генрих фон Офтердинген» Новалиса; «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса; «Последний магнат» Ф.С. Фицджеральда; «Праздник, который всегда с тобой» Э. Хемингуэя; «Поэма без героя» А. Ахматовой и др.), мировоззренческие и творческие кризисы («Эмпедокл» Гельдерлина, «Арап Петра Великого» Пушкина, «Жан Сантей» Пруста и др.), вмешательство литературного окружения, вытеснение одного замысла другим, более значимым и т. п. В истории литературы существуют и уникальные случаи Н. т., связанные с вмешательством читателей в творческий процесс автора. К ним относится, напр., дописывание второй части повести А.И. Куприна «Яма» графом Амори (настоящее имя Ипполит Рапгоф), публикация которой вызвала эффект «отторжения» текста у самого Куприна. Внутри этого типа можно выделить несколько модификаций по степени проявленности архитектонического задания (см. *Незавершенность художественная*).

2. Творчески осознанная Н. т. используется как художе-

ственный *прием*. Модификации внутри данного типа различаются на основании характера внутренней целостности: 2.1. внутренне целостное произведение, сознательно незаконченное на уровне композиционной формы («Евгений Онегин»). 2.2. произведение, на уровне композиционной формы характеризующееся осколочностью как особым типом целостности: принципиальной энтропийностью, установкой на невозможность внутреннего (смыслового) завершения. Критерий художественности при этом утрачивает актуальность (см.: *Постмодернизма поэтика*).

Поэтика Н. т. характеризуется его «творческим потенциалом» (В.И. Тюпа), т. е. участками неопределенности (лакунами), являющимися своеобразными указателями для читателя и наиболее активно побуждающими сознание реципиента к со-творчеству. Об активной инспирирующей роли «творческого потенциала» незаконченных произведений А.С. Пушкина свидетельствует серийный характер дописываний (напр., отрывка А.С. Пушкина «В голубом эфира поле…» – А.Н. Майковым, М. Славинским, С. Головачевским, Н.О. Лернером, В. Ходасевичем, Г. Шенгели, Д. Ивановым, В. Итиным, Г. Сапгиром, Л. Токмаковой, Т. Щербиной).

Лит-ра: см. список лит. к ст. *Незавершенность художественная*, а также: *Тюпа В. И.* Творческий потенциал пушкинских набросков // А.С. Пушкин: Филологические и культурологические проблемы изучения. Донецк, 1998; *Фоменко И. В.* Семантика пустого места // Анализ одного стихотворения: «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф. И. Тютчева. Тверь, 2001.

Е.В. Абрамовских

НЕКАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ – жанры, которые сохраняют свою идентичность и обновляются, ориентируясь на образцы авторского выбора (а не воспроизведения *первообраза*-«эйдоса»), причем цель этого выбора – создание нового варианта константного для жанра соотношения противоположных структурных особенностей в каждом из основных аспектов художественного *произведения* как целого (т. е. варианта *внутренней меры* этого жанра).

Поворотный момент истории жанров в европейской литературе – смена преобладания *канонических* форм доминированием Н. ж. (в первую очередь *романа*), происшедшая во вторую половину XVIII в., – рассматривается в «генологии» (теории жанров) XX в. с противоположных точек зрения. Одни исследователи считают, что типы литературных произведений, сложившиеся после этого поворота, уже нельзя считать жанрами – по крайней мере, «в прежнем смысле». Другие полагают, что к жанрам нового типа необходим иной подход, чем к каноническим, более адекватный их природе.

Для первой точки зрения показательны суждения Ю.Н. Тынянова. По его мнению, жанр должен определяться и изучаться исключительно в аспекте синхронии – в рамках современной произведению литературной системы: нецелесообразно и даже невозможно «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся». Особенно необходимым и адекватным представляется ученому такой подход к жанру *романа*: «Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют». Отсюда тезис: «Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой» (Тынянов, с. 275–276). Сомнения здесь вызывает, очевидно, сама возможность сравнивать разные исторические формы жанра друг с другом. Надежным критерием могла бы стать теоретическая модель жанровой структуры произведения, так что позиция Ю.Н. Тынянова свидетельствует об отсутствии таковой. В то же время, утверждая: «в изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в 20-е гг. XIX в. или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова», – ученый имеет в виду существование жанров (той же *оды*) отнюдь не в эпоху классицизма и вообще не в длительный исторический период твердых жанровых норм («канонов»). В этом отношении позиция Ю.Н. Тынянова означает сомнения либо в том, что Н. ж. способны сохранять своё тождество, либо в том, что мы обладаем таким научным методом, который мог бы это тождество определить. К приведенным положениям близка оценка результатов упомянутого перелома в истории жанров В.М. Жирмунским: »...изменение эстетических установок в XIX веке, в сущности, приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII – XVIII веках, в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы» (Жирмунский. Введение в литературоведение, с. 397). Аналогично мнение об этом же повороте Г. Маркевича: »...если в предромантический период жанровая принадлежность литературного произведения была творческой предпосылкой автора, регулировалась нормами <...>, то позже она стала заранее непредсказуемой равнодействующей жанровых традиций и свободно их претворяющего творческого замысла» (Маркевич, с. 186). В авторитетном коллективном труде по исторической поэтике утверждается, что «представлявшаяся романтикам начала века внежанровая и внеродовая литература в известной степени была осуществлена именно в романе как всеохватывающей по своему смыслу и в то же время каждый раз индивидуально построенной форме» (Аверинцев и др., с. 37).

Действительно, в Н. ж., которые на рубеже XVIII–XIX вв. впервые приобрели ведущую роль (роман), либо возникли в условиях прямого или опосредованного влияния романа (романтическая *поэма*), «порождающая модель» данного, продолжающего традицию произведения, не была тождественна структурной основе произведения-образца, выделенной путем наблюдения и описания. Так, в монографии В.М. Жирмунского о романтической (байроновской) поэме у Пушкина и его современников «единство литературного жанра» усматривается, как и в доромантической литературе, во взаимосвязи «элементов тематических и композиционных». Но оказывается, что, воспроизводя созданные Байроном образцы подобного единства, Пушкин в то же время радикально изменяет субъектную структуру произведения (наиболее очевидно – в самой значительной из «южных поэм», в «Цыганах»). Как формулирует ученый, «герой попрежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры»; «поэма Байрона написана с точки зрения любовника Гяура, поэма Пушкина – с точки зрения покинутого мужа – Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения байронический сюжет совершенно меняет смысл» (Жирмунский. Байрон и Пушкин, с. 178).

Отсюда ясно, что за характерными для эпохи романтизма декларациями об отказе от «правил» поэтики стоит разрушение прежней традиционной сращенности композици-

онных и стилистических структур произведения с его *тематикой*. Для всего предшествующего периода литературной эволюции («рефлективного традиционализма») «жанр есть исторически сложившаяся форма сосуществования элементов топики, стиля и стиха» (Аверинцев и др., с. 22). Не случайно именно в эстетике и поэтике романтизма возникла тенденция «накладывать» на реальную жанровую структуру произведения модель литературного *рода* или видеть в ней сочетание признаков разных родов: в сущности, это был поиск нового *инварианта* для различных форм Н. ж.

Разработанная М.М. Бахтиным теория жанра как «трехмерного конструктивного целого» – способ ви́дения любого конкретного произведения в качестве типического целого (Н. ж.): своего рода оптика, необходимая для «рентгеновского снимка» его непосредственно не воспринимаемой (в отличие от канона) константной структуры. По Бахтину, найти инвариант различных романов означает – попытаться «нащупать основные структурные особенности», определяющие «направление собственной изменчивости» Н. ж. (Бахтин, с. 454). Механизм, сохраняющий одно и то же «направление собственной изменчивости» романа – его *внутренняя мера*. Не будучи готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, она может быть реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений. Напр., таким образом выявляются различные реально существующие варианты одного и того же устойчивого соотношения полярных художественных «языков» в каждом из трех параметров жанровой структуры русского классического романа XIX в. Его *сюжет* так или иначе сочетает в себе архаические схемы – *циклическую* и *кумулятивную* – с новым (возникшим, по Л.Е. Пинскому, впервые в «Дон-Кихоте») типом *сюжетной ситуации*; в его стилистической структуре создается взаимоосвещение «общего слова» (авторитарного или поэтического) и *разноречия*; наконец, эстетическое *завершение* строится в нем на взаимодополнительности эпопейной «зоны памяти» и романной «зоны контакта».

Роман, по Бахтину, создает не творческая сила памяти, а сила опыта, познания и практики, которая реализуется в «художественно-намеренном выборе». Структуры тех или иных эпических, драматических и лирических произведений могут быть отнесены к числу Н. ж. в первую очередь постольку, поскольку в них присутствует столь принципиальное для романа несовпадение героя как *субъекта изображения* с его сюжетной ролью и судьбой (по Бахтину, герой романа всегда «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»). С этим важнейшим структурным принципом органически связаны и другие, близкие роману, особенности произведения как целого, сформировавшиеся под более или менее очевидным воздействием этого жанра. Процесс романизации одновременно явился перемещением центра художественного внимания в произведении с предмета изображения на *субъектную структуру*. В неканонической поэме возникает (ср. анализ В.М. Жирмунского) свойственная роману множественность возможных *точек зрения* на *сюжетные события*, т. е. несовпадение субъектной структуры с сюжетом. Среди прозаических эпических жанров наиболее изоморфен роману *рассказ* с его основной сюжетной ситуацией нерешенного выбора *героем* себя, а в субъектной структуре – открытой ситуацией читательского выбора между противоположными возможностями истолкования смысла рассказанной истории (ср., напр., «Студент» Чехова). На основе той же принципиально важной особенности и под несомненным прямым влиянием романа появляется и развивается «внутреннее действие» в Н. ж. *драмы*. Оно представляет собою изменение точки зрения героя на исходную ситуацию (М.С. Кургинян); а это связано с ролью в новом жанре субъективного времени (наряду с временем внешних событий). Вместе с тем и тип целого в жанре драмы строится на несовпадении этой исторически поздней особенности *действия* с сохраняемыми в произведении признаками традиционных сюжетных структур *трагедии* («Гроза» Островского или «Живой труп» Толстого) или *комедии* («Горе от ума» Грибоедова или «Вишневый сад» Чехова). Максимально близки роману драматические произведения, в основе которых – ситуация нерешенного идеологического выбора («На дне» Горького). Наконец, среди лирических стихотворений первой половины XIX в. можно выделить два Н. ж., сложившиеся в эпоху романтизма и в начальной фазе реализма: *фрагмент* и *рассказ в стихах*.

Лит-ра: *Аверинцев С.С. и др.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Бахтин М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бройтман С.Н.* Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001; *Гинзбург Л.* О лирике. 3-е изд. М., 1997; *Грехнев В.А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1983; *Дарвин М.Н.* Фрагмент // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999; *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978; *Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996; *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003; *Кургинян М.С.* Драма // ТЛ–ОПИО. Кн. 2. М., 1964; *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980; *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.).* ФМЛ. М., 1993; *Смирнов И.П.* На пути к теории литературы (Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. X). Amsterdam, 1987; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004; Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. ПИЛК.

Н.Д. Тамарченко

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ – исторически наиболее поздняя из *парадигм художественности*, охватывающая весь постсимволистский период существования *литературы художественной* и других видов эстетической деятельности. Термин возник по аналогии с философским понятием «неклассической рациональности» (Мамардашвили). Поэтика Н. х. – при всем многообразии ее субпарадигмальных проявлений – основывается на последовательном осознании и творческом освоении коммуникативной природы искусства, впервые провозглашенной Л. Толстым в 1898 г. *Произведение* эстетической деятельности в аспекте Н. х. приобретает статус интерсубъективной реальности *дискурса* (коммуникативного события). Теперь не сам *текст*, но «акт коммуникации является мироопределяющей единицей ... поэтики» (Faryno, с. 45), остро нуждающейся в адекватно воспринимающем рецептивном сознании. «Задача нового писателя – затронуть ... стихию всеобщего личного самоопределения», дабы «в каждом вызвать свое собственное слово» (Пришвин, с. 209). Дискредитация авторской монополии креативного сознания («кризис авторства», по Бахтину, «смерть Автора», по Барту) отводит *ав-*

тору роль организатора коммуникативного события (отсюда возникновение и расцвет режиссерского искусства), тогда как его реализатором выступает сотворческая инстанция *адресата*: «Поэма обретает жизнь лишь в момент своего прочтения» (Валери, с. 103). Это придает эффективности воздействия значение решающего критерия *художественности*. Категории *поэтики* (в частности, *символ*) начинают последовательно мыслиться как «способы поэтического воздействия» (Гумилев, с. 56), а текст – как «совокупность факторов художественного впечатления» (Бахтин. ВЛЭ, с. 18). Осмысление Н. х. как эстетической дискурсивности, отталкиваясь от экспликативной (традиционализм) и суггестивной (креативизм) *коммуникативных стратегий*, развивает импликативную стратегию литературного *письма*. Согласно этой стратегии, формирующейся уже в поэтике Чехова, зерно недосказанного в авторском тексте *смысла художественного* должно прорасти на почве воспринимающего сознания. При этом – в отличие от восприятия классической художественности – следует «отказаться ... от непосредственных аналогий с действительностью» (Анненский, с. 339), поскольку произведение искусства «должно быть, существовать в природе, жить в нас и с нами, а не только казаться, напоминать, представляться существующим» (Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 6. М., 1959. С. 75). Новое качество Н. х. характеризуется своеобразием художественного целого: установкой на «актуальную бесконечность» как «межсубъектную целостность» (Бройтман, с. 214-215).

Переосмысление статуса произведений искусства фактически явилось реализацией жизнетворческих («теургических») притязаний *символизма*. Если «само бытие человека (и внешнее, и внутреннее) есть глубочайшее общение» (Бахтин. Т. 5, с. 344), то сотворение коммуникативного события общения и есть жизнетворчество. Креативный акт художника оборачивается формированием не только текста, но и чужого менталитета: «Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций "коробки" – психики слушателя» (Мандельштам, с. 49). То, что открывается одному лишь автору, Мандельштам мыслит как субъективную картину творческого «безумия»; но открывающееся также и адресату обретает жизненную императивность «совести». Стихотворение, начинающееся обнаружением этой альтернативы («Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя»), завершается словами: «То, что я говорю, мне прости... / Тихо, тихо его мне прочти...» Вторжение в сознание другого в данном случае неоспоримо заслуживает «прощения», поскольку достигает цели «породить мир чувственного резонанса» (Валери, с. 91). В связи с актуализацией коммуникативной стороны эстетического отношения (см. *Эстетика и поэтика*) множественность параллельно складывающихся *дискурсных формаций* (субпарадигм Н. х.) – принципиальное свойство данной стадии литературного процесса, на которой «из родового символического лона» вышла «вся современная русская поэзия», и «род распался» (Мандельштам, с. 45). Ср.: «Один певец подготовляет рапорт. / Другой рождает ... ропот. / А третий знает, что он сам – лишь рупор, / и он срывает все цветы родства» (Бродский И.).

Авангардистская тенденция Н. х., начало которой было положено футуризмом, культивирует провокативную стратегию «ударного», экстатического, эпатирующего письма, «акции» которого состоят в преодолении косного, инертного «не-я». Творческий акт, из которого устраняется *эстетический объект*, сводится к самоизвержению субъекта – «самовитого», уединенного сознания, по-ницшеански придающего хаосу окружающего бытия (как окказионального, случайностного мира) субъективные «значенья собственного я» (И. Северянин), что ведет к утрате искусством «его онтологической характеристики» (Г. Белая). Авангардистский «дискурс свободы», которая якобы «возможна только вне языка» как «формы принуждения» (Барт, с. 549–550), состоит в диалогическом разногласии с альтернативным сознанием другого – порабощенного традицией хранителя «барахла культуры» (Маяковский). Это предполагает поэтику антитекста, семантического рассогласования между речевом произволом «я» и «стоглавой вошью», жаждущей «взгромоздиться на бабочку поэтиного сердца» (Маяковский); в конечном счете, – поэтику «осколков и развалин, минимализма, пресекшегося дыхания» (Бродский, с. 14). На этой почве в XX в. формируются художественные практики дадаизма, сюрреализма, экспрессионизма, имажинизма, абсурдизма, «нового романа», «заумников», обэриутов, концептуалистов и т. п. группировок. Наиболее значительное явление неоавангардистской направленности представляет собой *постмодернизма поэтика* с ее *интертекстуальностью*, коллажностью, серийностью, тяготением к «инсталляции» как ведущей форме эстетической деятельности.

Поэтика **соцреализма**, зародившаяся в контексте «пролетарской культуры» начала XX столетия, реализует императивную стратегию письма как политически ангажированного, пропагандистского «истолкования действительности» (Г. Белая), ориентированного на монологическое согласие (единогласие) коммуникантов. Произведение искусства функционирует как властный дискурс подчинения и насильственного преодоления уединенности, как коммуникативное событие «социальной адаптации», формирующей «авторитарный склад личности» (Е. Добренко) с нормативно-ролевым сознанием. Соцреалистический субъект самоопределения, налагаемого на себя, «как упряжь» (Пастернак), подобно авангардистскому, не укоренен в бытии и одержим синдромом насилия над объектом. Однако в противоположность авангардистскому произволу регламентированное творческое поведение соцреалиста состоит в самоограничении, в установке на то, «чтоб над мыслью времен комиссар с приказанием нависал», а если требуется, то и «запирал мои губы замком» (Маяковский), вследствие чего складывается коммуникативная ситуация взаимоподчинения и обоюдного контроля, при которой автор выступает как «народа водитель и одновременно – народный слуга» (Маяковский). Такая субъективность смиряет себя не перед объективностью бытия, но перед преодолевающей эту объективность коллективной гиперсубъективностью «общего дела» (Ник. Федоров), персонифицируемого в эмблематических образах (революции, партии, народа, родины, эпохи и т. п.) или в авторитарной фигуре вождя, с которой коррелирует идеологический гипертекст: после «Краткого курса истории ВКП(б)» «любое сочиненье ... воспринимается как дополненье / К этой книге – простой и большой» (А. Яшин). Н. х. этого типа напоминает практику классицизма, однако ориентируется не на жанровые *каноны*, а на идею образцового сверхтекста, по отношению к которому все индивидуальные тексты мыслятся эпифеноменами: утверждает сверхценность одной такой «песни, чтоб в ней прозвучали / Все весенние песни земли» (В. Лебедев-Кумач). Но практическая недостижимость сверхтекста (как и пропагандируемого общественно-политического идеала) обосновывает поэтику варьирования иллюстративных сюжетных схем, «нейтрального стиля» (Г. Белая), небрежения словом как слабым от-

звуком «дела».

«Семантическая поэтика» (Левин и др.) **неотрадиционализма** привнесла в Н. х. солидаристскую стратегию «конвергентного» письма как «диалога согласия» (Бахтин) по поводу онтологических характеристик мировой целокупности бытия. Начало этой тенденции было положено русскими акмеистами, включая «московский акмеизм» Цветаевой, продолжено их единомышленниками (поздний Пастернак, Булгаков, Пришвин и др.) и последователями («неоакмеизм», «метареализм» 70–80 гг.). Среди аналогичных явлений западной художественной культуры можно назвать Т.С. Элиота, Р.М. Рильке, П. Валери, Дж. Унгаретти, Р. Фроста, У.Х. Одена, отошедших от авангардизма П. Элюара, О. Паса и т. д. Сам термин «неотрадиционализм» подсказан основополагающим эссе Элиота «Традиция и индивидуальный талант»; синонимические обозначения явления терминами «неоклассицизм» (восходит к Жирмунскому) или «постреализм» (Лейдерман) представляются менее удачными. Кредо данной тенденции Н. х. не в возврате к поэтике канона, но в «реабилитации» эстетической природы художественности (без отказа от ее коммуникативности), в почитании классической традиции и «онтологической сгущенности языка» (Струве, с. 119) как неотменимой и плодотворной почвы новаторского творчества. В своем стремлении «к воссозданию эффекта непрерывности культуры» (Бродский, с. 15) неотрадиционализм не только вновь укореняет субъекта в историческом бытии (Кушнер: «Времена не выбирают, / В них живут и умирают»), что было утрачено после классического реализма, но и придает художественному творчеству онтологическое измерение эманации творческого духа самой жизни. Произведение мыслится как объективно существующая потенциальная возможность, которая может открыться и быть реализованной (или не реализованной) автором, а поэтический талант – как «дар тайнослышанья тяжелый» (Ходасевич). Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Пастернак, Цветаева неоднократно рефлектировали творческий процесс как «диктовку» свыше, как внутреннюю устремленность художника «к физическому воплощению духовно уже сущего (вечного)» (Цветаева, с. 87). Поэтому неотрадиционалист, которого «зависимость» от языка не порабощает, а как раз «раскрепощает» (Бродский), – «искатель слова» (Д. Андреев), а не соцреалистический «повелитель светлых словес» (Асеев) и не авангардно «сильный к битве со смыслами, быстрый к управлению слов» (Хармс). Но для него «поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого» (Бахтин. ЭСТ, с. 354). Поэтика архитектонической (см. *Архитектоника*) событийности *эстетического объекта*, манифестируемого словом, обусловлена коммуникативной ситуацией встречи взаимодополнительных (а не альтернативных и не соподчиненных) сознаний, при которой вступающие в общение личности достигают «раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности» (Иванов Вяч., с. 100). Это поэтика «диалогизированного» слова – дискурса взаимной ответственности.

Лит-ра: Авангард вчерашний и сегодняшний // ВЛ. 1992, № III; *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979; *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Белая Г.А.* Закономерности стилевого развития советской прозы. М., 1977; *Белая Г.А.* Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. М., 2004; *Брехт Б.* О литературе. М., 1977; *Бродский И.А.* Нобелевская лекция // Бродский И.А. Соч.: В 4 т. Т. 1. СПб., 1992; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997; *Буренина О.Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005; *Валери П.* Об искусстве. М., 1993; *Васильев И.Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999; *Великовский С.И.* Умозрение и словесность. СПб.; М., 1999; *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990; *Добренко Е.* Формовка советского читателя. СПб., 1997; *Добренко Е.* Формовка советского писателя. СПб., 1999; *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; *Жирмунский В.М.* ТЛ-ПС (разд. II); *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994; *Казарина Т.В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004; *Кихней Л.Г.* Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001; Классицизм и модернизм. Тарту, 1994; *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М., 2000; *Левин Ю.И.* и др. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Vol. 7–8. Amsterdam, 1974; *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы. Т. 1–2. М., 2003; *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987; *Мамардашвили М.* Классический и неклассический идеалы рациональности. М., 2004; *Оден У.Х.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М., 1998; Постсимволизм как явление культуры. Вып. 1-4. М., 1995-2003; *Пришвин М.М.* О Розанове // Контекст 1990. М., 1990; *Смирнов И.П.* Введение в постсимволизм // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001; Соцреалистический канон. СПб., 2000; С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. М., 1990; *Струве Н.* Осип Мандельштам. Томск, 1992; *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955; Тоталитаризм и культура // ВЛ. 1992. № I; *Тюпа В.И.* Поляризация литературного сознания // Literatura rosyjska XX wiecu. Warszawa, 1992; *Тюпа В.И.* Противостояние соцреализму // Studia litteraria polono-slavica. 2. Warszawa, 1996; *Тюпа В.И.* Постсимволизм. Самара, 1998; *Цветаева М.И.* Искусство при свете совести // Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991; *Черашняя Д.И.* Поэтика Осипа Мандельштама. Ижевск, 2004; *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Киев, М., 1997; *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе. М., 2005; Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. М., 2003; *Faryno Y.* Поэтика Пастернака. Wien, 1989.

В.И. Тюпа

НЕОЛОГИЗМ (от греч. neos – новый, logos – слово, учение) – специально образованное, заимствованное или изменившее свою семантику слово или словосочетание, необычность или новизна которого ощущается в определенное время всеми носителями языка.

Из определения следует, что понятие Н. относительно: языковая единица считается Н. до тех пор, пока ощущается ее стилистическая, семантическая или сочетаемостная неадаптированность. Так, если в 1995 г. слово «пиар», вошедшее в русский язык как транскрипция английского PR (public relations), считалось новообразованием (ср. «Благозвучное слово 'пиар' – новообразование русского языка». Сегодня. 19.08.95) и должно было специально толковаться, то в 2002–2005 гг. оно уже прочно освоено языком не только в семантическом и стилистическом отношениях, но и с точки зрения словообразовательной системы русского языка: ср. «Гораздо важнее, судя по всему, и для СПС, и для «ЯБЛОКА» было, как говорится, «перепиарить» друг друга (НГ. 08.07.02).

По способу их появления в языке выделяются общеязыковые и авторские, индивидуально-стилистические Н. Н. возникают в языке: (1) путем заимствования из других язы-

ков (*киллер, байкер, секьюрити, фэнтези, гастарбайтер*; в последнее время даже в нетранслитерированном виде – ср. *non fiction, non-stop*), а также некодифицированных подсистем данного языка – просторечья, жаргонов, диалектов (ср. жаргонные по происхождению слова *беспредел, тусовка* и др.) или калькирования фразеологических единиц (*железная леди* о М. Тэтчер); (2) путем семантической деривации, или развития у слова нового значения как производного от уже существующего в языке (ср. *гастролер* – преступник, совершающий правонарушения в разных местах, *яблочный* относящийся к политической партии «Яблоко»; *финансовый коллапс* – угрожающее положение в сфере финансов по аналогии с состоянием человека; *скандальное блюдо* – неприглядные факты, которые предлагается «вкусить» публике как поданное «блюдо»); (3) путем словообразовательной деривации – образования новых слов из существующих в языке морфем по известным продуктивным моделям (ср. *платник, контрактник*) или способом усечения (*интим, шиз*).

В отличие от общеязыковых, вошедших в язык путем заимствования, семантической или словообразовательной деривации, авторские Н. являются «изобретением» конкретной языковой личности, и их необычность не пропадает со временем, так как они несут отпечаток индивидуального стиля поэта или писателя и имеют эстетическую ценность. Некоторые из авторских Н. входят в общелитературный язык и с течением времени почти не ощущаются как авторские: ср. такие хорошо известные слова, как *промышленность* (Н.М. Карамзин), *стушеваться* (Ф.М. Достоевский), *бездарь* (И. Северянин), *канцелярит* (К.И. Чуковский) и др.

Новообразования, которые остаются в языке как авторские, принято называть **окказионализмами**, поскольку они всегда отсылают к определенному художественному контексту. Авторские Н. чаще всего словообразовательные, которые образуются как по существующим в языке моделям, так и по изобретенным самим автором (ср. *декабрый* В. Маяковского или *достоевскиймо* В. Хлебникова). Такая работа по созданию поэтических Н. получила название **словотворчества**. В авторских Н. обновляется словообразовательная структура слова, старый корень, приставка или суффикс получают новые оттенки значения, а целиком все новое слово может образовывать *троп*. Нередко новые слова создаются поэтом для звукописи и оригинальных рифм. Подобное явление наблюдаем в «Диссо-рондели» И. Северянина, в которой звук виолончели уподобляется «полету шмеля»: *Шмелит-пчелит виолончель / Над лиловеющей долиной. / Я, как пчела в июле, юный, / Иду – весь трепет и печаль.* Словотворчество отличает поэзию В. Хлебникова, В. Маяковского, И. Северянина, М. Волошина, М. Цветаевой. Вот, напр., каким видит Волошин свое отражение в коктебельских скалах: *Вон там – за профилем прибрежных скал, / Запечатлевшим некое подобье / (Мой лоб, мой нос, ощечье и подлобье)*...

Развитие поэтической речи связано с новыми моделями и способами образования Н. Так, в современной поэзии необыкновенно продуктивным способом словотворчества становится контаминация. Этот способ словообразования основан на слиянии (вплоть до наложения) сегментов разных слов, подвергшихся сокращению – в результате возникает гибридная единица, семантика которой вбирает в себя значения объединяемых слов и семантику их противопоставления: ср. *мстихи* у В. Гандельсмана, *кафказно лицо твое Кафка* и *крадкий курс литерадуры* у Ю. Мориц и др. Данный тип словообразования и раньше использовался поэтами (к нему нередко прибегал В. Хлебников исследовавший его творчество В.П. Григорьев называл этот прием «скорнением», «корнеумножением», а сами новообразования «двумерными неологизмами»), однако он никогда не был настолько распространенным. В последнее время подобные новообразования нередко содержат в себе иноязычные сегменты в исходной орфографической записи (чаще всего латинице), так что о них можно говорить не только как о неологизмах, но и как о **неографизмах**. Неографизмами называют лексические единицы, имеющие особую орфографическую форму записи. С точки зрения поэтической функции языка – это *фигуры* речи, содержащие стилистически значимые отклонения от графического стандарта и/или орфографической нормы, имеющие определенное художественное задание в рамках определенного текста. Ср.: *О, **компьютерra** incognita! /Мышиное царство,/ **Omclicknись**!* (Т. Критская).

Образование новых слов может быть связано не только с процессами словообразовательной мотивации, но и с процессами совмещения грамматических категорий. К примеру, в строках И. Бродского *И статуи стынут, хотя на дворе – **бесстужев**, / казненный потом декабрист, и настал январь* в форме *бесстужев* накладываются друг на друга категории «признаковости» и «предметности», «одушевленности» и «неодушевленности», она может восприниматься и как имя собственное, и как имя нарицательное, и как краткое прилагательное. В этом случае можно говорить о так называемых **грамматических неологизмах**.

Окказионализмы (в том числе и неографизмы) являются принадлежностью не только художественной речи, они нередко встречаются и в публицистике, особенно в позиции заглавия. Ср.: «*Киркоров теперь позвездит в суде*» (МК. 26.06.04)); «*НеПРОБКИваемость*» (АиФ, 15.03.06), «*ДЕТСАДизм*» (АиФ, 19.04.06).

От окказионализмов надо отличать так называемые **потенциальные слова** – лексические единицы, которые не представлены в словаре данного языка, но которые легко образуются по существующим словообразовательным моделям: ср. слова типа *хваталка, пускалка, страшилка* в разговорной речи. Различие между окказионализмами и потенциальными словами состоит в том, что окказионализмы часто нарушают правила общеязыкового словообразования, а потенциальные слова, наоборот, «заполняя пустые клетки словообразовательных парадигм... реализуют действие законов словообразования» (Е.А. Земская). В русской лексикографической традиции Н. фиксируются в специальных словарях. Существуют также словари авторских Н.

Лит-ра: *Брагина А.* Неологизмы в русском языке. М., 1973; *Григорьев В.П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта, М., 1986; *Земская Е.А.* Активные процессы современного словопроизводства // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 1996; *Земская Е.А.* Словообразование как деятельность. М., 1992; *Николина Н.А.* «Скорнение» в современной речи // Язык как творчество. М., 1996; *Николина Н.А.* Современное поэтическое словотворчество // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. М., 2004; Новые слова и значения / Под ред. Н.З. Котеловой и Ю.С. Сорокина. Л., 1984; *Перцова Н.Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Вена; Москва, 1995; Толковый словарь русского языка конца XX века / Под ред. Г.Н.Скляревской. СПб., 1998.

Н.А. Фатеева

НЕОРИТОРИКА – одно из важнейших направлений в современном дискурсном анализе, сложившееся во второй по-

ловине XX столетия. В его основе – труды Х. Перельмана: «Философия и риторика» (1952), «Новая риторика: трактат по аргументации» (1958) в соавторстве с Л. Ольбрехт-Тетекой. Н. исходит из тезиса Ф. Ницше, что «нет никакого не-риторического, "естественного языка", который можно было бы использовать как исходную точку: сам по себе язык – это результат риторических трюков и приспособлений. Язык риторичен, ибо он стремится передавать только doxa (мнение), а не episteme (истину)».

Основным свойством *риторики* начинает считаться не способность к красноречию, но эффективность коммуникативного воздействия (т. наз. персуазивность). В отличие от классической риторики, видевшей в ней оптимальный путь к истине, Н. исходит из тезиса Протагора, что сама истина определяется точкой зрения говорящего, а также временем и конкретной ситуацией. «Время изменяет условия рассуждения: оно инспирирует иерархизацию понятий, их перестройку для адаптации к конкретной ситуации» (Х. Перельман). В соответствии с данной посылкой риторические аргументы в отличие от аристотелевской топики не могут обнаруживаться в определенных местах (*топосах*), но всякий раз изобретаются оратором в процессе подготовки и произнесении речи. Изобретая аргументы, мы апеллируем не к вненаходимой действительности, но к резервам нашего языка и мышления.

Н. отрицает картезианскую модель универсального языка, заменяя доводы ad rem («по существу») доводами ad hominem («к человеку»): язык в большей степени создает картину мира, нежели отражает ее, разные языки создают отличные друг от друга картины мира. Подобные отличия можно также наблюдать в картинах мира людей, говорящих на одном языке, но использующих различные дискурсивные коды, что делает невозможным полное понимание в процессе коммуникации. В свою очередь неполное понимание делает возможным манипулирование «чужим» сознанием. Различные виды языковой коммуникации – один из объектов изучения Н.

Центральным понятием для Н. выступает коммуникативное событие (термин Т. ван Дейка), которое противоположно коммуникации события. Если коммуникация события – «минимальная языковая единица, сообщающая о реально случившемся событии» (Сведелиус), то коммуникативное событие – система риторических средств, конструирующих виртуальное событие, которое замещает отсутствие реальных событий. Коммуникативное событие частично компенсирует бессобытийность современной культуры. Средства массовой коммуникации создают бесчисленные образцы коммуникативных событий – реклама, реалити-шоу, массовая литература и др. Язык, понимаемый как машина по производству коммуникативных событий, также представляет интерес для Н.

В противоположность классической риторике, интересовавшейся преимущественно монологическими высказываниями, Н. значительное внимание уделяет диалогу, реализующему отношение к Другому как к «Ты» (Бахтин, Бубер, Розеншток-Хюсси и др.) и предполагающему наряду с эристикой и софистикой майевтику.

В классификации риторических *дискурсов* Н. отказывается как от аристотелевской классификации по предмету речи (судебные, эпидейктические, совещательные), так и от поздней классификации по способу речи (метафорические, метонимические и др. дискурсы). Согласно Н., в основу классификации кладется принцип целеполагания: вместо «что» и «как» конструируется высказывание, подразумевающее «зачем?». Н. выделяет три типа монологических дискурсов: информативные (транслирующие знания), эмотивные (сообщающие об убеждениях), фигуративные (конструирующие мнения), что соответствует трем разделам кантовской критики – чистому разуму, практическому разуму, способности суждения. Наряду с монологическими выделяются три типа диалогических дискурсов: сократический (целью является риторическое согласие), эристический (целью оказывается победа любой ценой), софистический (с целью введения оппонента в заблуждения относительно собственных мотивов и дальнейших действий).

Н. прямым образом связана с культурой *постмодернизма*, где «"говорить" значит "бороться" – в смысле играть; языковые акты показывают общее противоборство (агонистику)... Беспрерывное выдумывание оборотов, слов, смыслов доставляет большую радость, а на уровне речи – это то, что развивает язык. Однако, конечно же, само такое удовольствие не свободно от чувства успеха, как минимум вырванного у противника, и зависит от величины, принятого языка, коннотации» (Ж.-Ф. Лиотар). Отсюда интерес Н. к текстам постмодернизма (в том числе и художественным) – Беккет, Борхес, Музиль, Вен. Ерофеев, В. Пелевин, С. Соколов, В. Сорокин и др.

Лит-ра: *Дейк ван Т.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989; *Дюбуа М. и др.* Общая риторика. М., 1986; *Кассе Б.* Эффект софистики. М.; СПб., 2000; *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. Спб., 1997; *Тодоров Ц.* Теории символа. М., 1999; *Kinneveу J.* A Theory of Discourse / The Aims of Discourse. Printice, 1971; *Pereleman Ch.* The Realm of Rhetoric. Notre Dame, 1982.

Ю.В. Шатин

НЕОСИНКРЕТИЗМ – возрождение в *поэтике модальности* архаического *субъектного синкретизма* на основе обыгрывания нераздельности-неслиянности категорий «я» и «другого».

Явление открыто и изучено С.Н. Бройтманом. Н. характерен в первую очередь для *лирики*, и возникает в этом роде литературы в конце XIX – начале XX вв. (И. Анненский, А. Блок). В дальнейшем Н. можно встретить в поэзии О. Мандельштама, М. Цветаевой, Н. Заболоцкого и др. В отличие от аналогичной архаической субъектной структуры, он не предполагает изначальной нерасчлененности «я» и «другого», *автора* и *героя*, но в то же время в нем нет аналитического различения этих явлений и категорий. Исходя из их интерсубъектной природы, Н. размывает границы между «я» и «другим»: субъект речи из зрителя может на наших глазах превратиться в героя, рефлексирующий – в предмет своей собственной рефлексии, изображающий – в свое изображение (и наоборот, так как субъектные метаморфозы могут быть направлены в разные стороны). В результате возникает неопределенная модальность «я». По мнению С.Н. Бройтмана, Н. художнически сознательно обыгрывает вновь обретенную единораздельность и взаимодополнительность «я» и «другого», реализуя в лирике возможности полисубъектного высказывания. Внешние признаки Н. – не только кажущиеся немотивированными переходы от первого лица ко второму и третьему и наоборот, но и неожиданные смены субъектов речи и действия, нечеткая граница между высказываниями различных субъектов.

Так, напр., в первой строфе стихотворения О. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» начальная граница слов хозяйки («...Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла, / Мы совсем не скучаем, – и

через плечо поглядела...») обозначена двоеточием, но конечная – не обозначена никак. Вторая строфа, где речь идет от лица «я», и третья, где речь от лица «мы», – то ли продолжение ее слов, то ли речь лирического субъекта, и тогда «мы» в третьей строфе («После чаю мы вышли в огромный коричневый сад...») – это другой субъект, нежели в первой, хоть и обозначенный тем же местоимением. В четвертой строфе лирический субъект обретает голос и в качестве субъекта действия, причем опять же начальная граница его речи обозначена («Я сказал: виноград, как старинная битва, живет...»), а конечная – нет, и, собственно, непонятно – голос ли это лирического субъекта, или «я» здесь и «я» во второй строфе – это разные субъекты, равно как и непонятно, кто «ты», к которому идет обращение в пятой строфе («Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена...»), и как они связаны с Одиссеем, вдруг появившемся в заключительной строчке. У А. Галича в стихотворении «Памяти Живаго» «мы» – это и «мы» сегодняшние, новое поколение, которое знает, чем кончились события, и юнкера, которые пробиваются «цепочкой по Малой Никитской», а в лирическом субъекте, от лица которого идет высказывание, сплелись и Живаго, и Грибоедов, и Пушкин, и Пастернак, и сам Галич.

Н. присутствует и в *эпике*. Так, в романе «Евгений Онегин» С.Н. Бройтман видит Н. *образа автора* и ставших его творческими ипостасями *героев*. На метаповествовательном уровне Татьяна оказывается музой *образа автора*, т. е. она необходима для создания самой себя в качестве героини, а Онегин – его «спутником странным» (демоном). Здесь Н. также не является прямым следствием архаической нерасчлененности автора и героя, но – в отличие от своего архаического *первообраза* – создан заново в соответствии с творческими задачами автора. При одинаковых внешних проявлениях (немотивированные переходы от первого лица ко второму и третьему и наоборот) совершенно различны исходные предпосылки. В архаике аналогичное явление вызвано изначальной синкретичностью мышления, неразличением «я» и «другого» и как следствие – автора и героя, т. е. это явление, обусловленное внеэстетическими факторами. Н., напротив, – художественный *прием*, *игра*, сознательно организованная автором в соответствии с его художественным заданием.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997; *Бройтман С.Н.* Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX в. в историческом освещении // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. Т. 47. № 6.

В.Я. Малкина

НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМА ПОЭТИКА – см.: *Неклассическая художественность*

НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ – особый прием *повествования*, когда чужая речь включается в авторскую более органически, чем это имеет место в *прямой* и *косвенной речи*. *Автор* излагает мысли и речь *персонажа* от своего лица, передавая их содержание в своей собственной манере изложения, но при этом воспроизводя те или иные особенности речи персонажа. В таких случаях в авторскую речь включаются отдельные слова, словосочетания, предложения из чужой речи (персонажа) без каких-либо формальных показателей их принадлежности другому лицу (кавычки, курсив); но эта принадлежность может улавливаться по стилистическим особенностям, свойственным данному персонажу. Подобное совмещение субъектных планов (или контаминация *голосов*) автора и персонажа составляет сущность Н.-п.р.

В синтаксическом отношении такая речь не имеет отличий от авторской. Она позволяет писателю совмещать собственно-авторскую характеристику героя с его самохарактеристикой, переплетать авторскую речь с речью персонажа. Речь формально ведется от автора, но содержание высказывания (по лексике, словоупотреблению, синтаксису, интонации) отчасти переносится в область мышления и речи литературного героя. Тем самым автор становится близким герою или даже может объединяться с ним (по формулировке М.М. Бахтина, ценностно осознавать себя в авторитетном другом).

В Н.-п.р. автор пытается представить чужую речь, исходящую от персонажа, без авторского посредничества. При этом автор не может быть полностью отстранен, и в результате получается наложение одного голоса на другой, «скрещение» в одном речевом акте двух голосов, двух планов – автора и персонажа. Такую особенность Н.-п. р. можно определить как её «двуголосость» (М.М. Бахтин). В.В. Виноградов характеризует этот вид высказывания как «сложную комбинацию повествовательного языка с формами внутреннего мышления самих персонажей», утверждая тем самым принцип субъектной многоплановости повествования. В своих исследованиях он концентрирует внимание на становлении и эволюции приема Н.-пр. р. в русской художественной литературе XIX в. и связывает его широкое использование в стилях русских писателей (И.А. Крылова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др.) с возникновением новых принципов построения *образа автора* и образа *персонажа* в художественном произведении. «Как стилистический прием **Н.-п.р.** широко используется в художественной прозе, позволяя создать впечатление соприсутствия автора и читателя при поступках и словах героя, незаметного проникновения в его мысли» (В.А.Виноградов):

«Но вот его комната. Ничего и никого, никто не заглядывал. Даже Настасья не притрагивалась. **Но, господи! Как мог он оставить давеча все эти вещи в этой дыре?** Он бросился в угол, запустил руку под обои и стал вытаскивать вещи и нагружать ими карманы» (Ф. Достоевский).

Наиболее характерный тип Н.-п. р. – форма вопросительных и восклицательных предложений, выделяющихся в эмоциональном и интонационном отношении на фонс авторского повествования:

«Николай Ростов отвернулся и, как будто отыскивая чего-то, стал смотреть на даль, на воду Дуная, на небо, на солнце. **Как хорошо показалось небо, как голубо, спокойно и глубоко! Как ласково-глянцевито блестела вода в далеком Дунае!**» (Л.Н. Толстой).

Прием Н.-п. р. расширяет смысловую перспективу повествования, содействуя свободному и разнообразному отражению быта и характеров изображаемого времени. В таком повествователе как бы объединяются два лика: типический представитель изображаемой эпохи и автор-художник. И в той мере, в какой образ повествователя входит в круг действующих лиц романа, его *стиль* несет в себе специфические черты образа мыслей и языка той эпохи (В.В. Виноградов).

Одним из аспектов изучения Н.-п.р. является вопрос о месте данного явления в системе других способов передачи

чужой речи. Общепризнанным является тот факт, что Н.-п.р. обладает рядом преимуществ перед *прямой* и *косвенной речью*. Она служит одним из языковых средств передачи не только словесно оформленного высказывания, но, главным образом, «внутренней речи», т. е. не высказанных или не предназначенных для высказывания мыслей, эмоций, иными словами, всего *потока сознания*. В форме Н.-пр.р. может существовать «*внутренний монолог*».

Таким образом, согласно природе изображаемых явлений, Н.-п. р. дифференцируется на три разновидности: 1. Н.-п. р. как форма передачи чужого высказывания; 2. Н.-п. р. – одна из форм передачи внутренней речи персонажа, его «потока сознания»; 3. Несобственно-прямая речь как манера изображения словесно неоформленных переживаний событий, явлений природы и человеческих отношений персонажем.

Лит-ра: *Виноградов В.А.* Несобственно-прямая речь // ЛЭС; *Виноградов В.В.* Общие проблемы и задачи изучения языка русской художественной литературы // Проблемы русской стилистики. М., 1981; *Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.)* МФЛ. М., 1993; *Гвоздев А.Н.* Современный русский литературный язык. Ч. 2. Синтаксис. М., 1973; *Кожевникова Н.А.* О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы: Проза. М., 1977; *Молдавская Н.* Несобственно-прямая речь // СЛТ; *Успенский Б.А.* ПК. М., 1970.

Э.Я. Кравченко

НЕСТИЛЕВОЕ СЛОВО – см.: *Лирика, Прозаизм, Язык поэтический*

НОВАЯ КРИТИКА И ПОЭТИКА – поэтологический аспект одного из наиболее значительных направлений литературоведческой и философско-эстетической мысли XX в., которое получило признание и распространение преимущественно в Англии и США. В 1930-50 гг. Н. к. была основательно институционализована, интегрирована в американскую систему высшего образования, фактически составив концептуальную основу литературоведения как университетской дисциплины. В странах континентальной Европы Н. к. была принята не так широко, однако, её идеи оказались исключительно продуктивны, в особенности в том, что касалось методов анализа художественного текста. В частности, они во многом предопределили становление французского *структурализма*, оказали влияние на мифологическую критику и экзистенциалистские подходы к литературе.

Актуальность и влиятельность теорий Н. к. не в последнюю очередь связана с масштабом отвергаемого: таков призыв кардинально переосмыслить положение произведения искусства в системе культуры, исходя из его абсолютной автономии – независимости от социально-экономической и этно-культурной обусловленности (в противоположность позитивизму, социологическим подходам к литературе и культурно-исторической школе), от психологии и личной истории художника (в противоположность психологизму и биографизму). Поскольку «новые критики» считали дихотомию формы и содержания излишне упрощенной, чтение литературного *текста* исключительно с целью *интерпретации* было для них неприемлемым. *Произведение* наделено самоценным эстетическим смыслом, не отождествимым с какой-либо совокупностью идей или концепций, оно не корреспондирует ни с какими внешними философскими или теологическими построениями, являя собой «органическую форму» (К. Брукс), особого рода единство (achieved unity), не сводимое к сумме своих частей, и специфический синтез формы и содержания. Согласно концепции А. Тейта, художественное означаемое реализуется на двух уровнях – экстенсивном и интенсивном. На первом мы имеем дело с денотативным значением, на втором – с коннотативным измерением художественного языка, образующим собственно эстетический смысл произведения, который, по мысли Дж.К. Рэнсома, невозможно перефразировать.

Размах концептуальной реформы, задуманной «новыми критиками», был весьма широк, что отвечало духу культуры модернизма и набиравшего силу авангарда – в искусстве, в эстетической теории, в философии, в гуманитарных науках. В конце 1910-х – начале 1920-х гг. одним из идейных приоритетов было отмежевание искусства (литературы) от прочих сфер культурной деятельности, выявление того, что делает искусство искусством. Одновременно с неокритиками об этом размышляли русские формалисты; позднее идею автономии произведения развивали пражские структуралисты и представители немецкого феноменологического литературоведения. Отбросить любые внешние детерминации (включая содержание текста, а порой даже и сам текст) и обнаружить эстетический акт в его чистоте, – такую задачу ставили перед собой авангардисты.

Н. к. отталкивалась от теории искусства Б. Кроче и его английского последователя Дж.Э. Спингарна (который уже в 1911 гг. опубликовал статью под названием «Новая критика», предрекая возникновение целой школы), считавших произведение чистым фактом сознания, результатом выразительной переработки впечатлений, не имеющей отношения ни к биографии творца, ни к окружающему культурно-историческому контексту, ни к коллективному творческому разуму народа. Т.Э. Хьюм и Т.С. Элиот преобразовали теорию Кроче, перенеся акцент с чисто духовного бытия произведения на его материально-пространственную сторону и языковое воплощение. Превращение «внутреннего эстетического факта» во внешний осуществляется, по Элиоту, при посредничестве «объективного коррелята»: хаос ощущений в уме художника организуется и выражается в точно подобранном словесном эквиваленте, который сам по себе уже отчуждён от индивидуальных эмоций автора (а равно его не касаются и личные чувства читателя, воспринимающего текст). Эмоции *автора* и *читателя*, переживаемые ими в обыденной жизни, и эмоции, воплощённые в «объективном корреляте», никогда не совпадают. Эмоции, запечатленные в художественном творении, *имперсональны*.

Эта безличная объектность (и объективность) произведения искусства является одним из аспектов его функционирования как целостной, органической формы, и его адекватное восприятие может быть только целостным. Эстетический опыт, по мнению Н. к., является средством преодоления свойственного человеку начала XX в. «распада целостности мировосприятия». Из этого положения вытекает целый ряд следствий. Во-первых, согласно А.А. Ричардсу, именно благодаря нередуцируемой цельности и **самозамкнутости** *эстетического объекта* возможно его неповторимое восприятие разными читателями и самим автором. Во-вторых, адекватно уловить органическую форму и целостность произведения можно только посредством **«тщательного прочтения»** (close reading) и имманентной интерпретации текста, взятого изолированно. В-третьих, соблюдению автономии произведения способствует принцип свежести языкового выражения (Т.Э. Хьюм). Избежать клишированных высказываний и, следовательно, вторжения в искусство стереотипов повседневного мышления, по К. Бруксу,

помогает такой инструмент как **ирония**. В этом пункте Н. к. чрезвычайно близка русскому формализму с его концепцией *остранения*. В-четвертых, автономия произведения не означает, что оно оторвано от мира. Напротив, оно, подобно лейбницевской монаде, содержит в себе **модели понимания мира**, является «субстанцией мира» (Дж.К. Рэнсом). Поэтому поэзия может служить эффективным способом познания. Эта идея легла в основу известной теории «поэзии как знания» (Р.П. Уоррен, Р.П. Блэкмур).

Концепция произведения как самодостаточного объекта, ценность которого не в бесконечности возможных толкований, но в его бытии, созвучна представлению об эстетическом артефакте в авангардном искусстве. Теория имперсональности предвосхищает борьбу с субъектным началом в структурализме и идею саморефлексивного/ самодеконструктивного текста в *постструктурализме*. Однако, несмотря на то, что Н. к. делала акцент на внеличностном генезисе литературного произведения, ею всегда воспевалась уникальность самого текста, в частности, оригинальность языкового выражения, что противоположно десубъективации текста в постмодернистском искусстве и литературной теории с установкой на *интертекстуальность* и разрушение автономии произведения. И напротив, в современном постгерменевтическом и постсемиотическом литературоведении, акцентирующем внимание не столько на структурах и механизмах передачи значения литературного текста, сколько на «эффектах присутствия» (Х.-У. Гумбрехт), значимости материальных факторов эстетической коммуникации (В. Флюссер, Ф. Киттлер), по-новому интерпретируются идеи Н. к. о специфической онтологии искусства, которая гласит, что главное в произведении не его значение, но – его существование.

Лит-ра: ЗЛ-Э. М., 2004; *Рэнсом Д.К.* «Новая критика» // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987; *Вейман Р.* Новая критика и развитие буржуазного литературоведения. М., 1962; *Урнов Д.М.* Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982; A Glossary of Literary Terms. 7-th ed. Fort Worth, 1999; *Halfmann U.* Der amerikanische New Criticism. Frankfurt a. M., 1971; *Jancovich M.* The Cultural Politics of the New Criticism. Cambridge, 1993; *Leitch V. B.* American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties. Columbia University, 1988; *Lentricchia F.* After the New Criticism. Chicago, 1980; *Man P. de.* Blindness and insight. Essays in rhetoric of contemporary criticism. Oxford, 1971; Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Stuttgart, 1990; Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin; New York, 2000.

А.В. Корчинский

НОВЕЛЛА (от итал. novella – новость) – *жанр* повествовательной *прозы*, отличающийся динамикой в развертывании *сюжета*, строго выверенной *композицией* с отчетливо выделяемым «пуантом» и акцентированием коммуникативного момента в *повествовании*.

В Н. доминирует внешняя канва *событий*, ведущих к неизменному «поворотному пункту», что (кроме меньшего объема) радикальным образом отличает ее от *романа*, с его вниманием к внутреннему миру *героя* и ретардированному развертыванию его индивидуальной судьбы в детально представленных обстоятельствах внешнего мира. В то же время, жанровый *канон* Н. не совпадает и с *рассказом*, как более молодой, а также, как правило, более краткой и «разомкнутой» в сюжетном отношении жанровой формой, «событийность» которой менее очевидна и подчас выявляема лишь с помощью подстановки притчевой матрицы. В противовес типичному, главным образом, для русской литературы жанру *повести* с его склонностью к безличному повествованию и иносказательностью, *цикличностью сюжетной схемы* и превалированием этической оценки, Н., близкая подчас повести по объему, ориентирована на линейность событийного ряда, специфицирует в большей или меньшей мере личность *рассказчика* и само *событие рассказывания*. При этом особая значимость в новеллистическом жанровом коде традиционно придается моментам чисто артифициальным: скупости деталей, экономичности слога и элегантности выражения.

Появившись в качестве «протожанра» в анонимных биографиях провансальских трубадуров (XIII в.), в которых неизменно акцентировались необычные, трагического или комического плана, нередко замешанные на любовной интриге, события, классическая европейская Н. окончательно оформляется в XIV в. в сборнике «Декамерон» (1349–1353) Д. Боккаччо. Боккаччиевский канон наследуется Маргаритой Наваррской («Гептамерон», 1559) и М. де Сервантесом («Назидательные новеллы», 1613), которые, однако, в отличие от автора «Декамерона», акцентируют дидактический момент в концовках своих Н. Зародившись, таким образом, в романской ренессансной словесной культуре, жанр в конце XVIII–XIX вв. активно выходит на общеевропейскую (а впоследствии и американскую) авансцену, порождая целый набор разновидностей: Н. «фантастическая» (Т. Готье, Л. Тик), «криминальная» (Ф. Шиллер, Э. По, Т. Шторм), «историческая» (К.Ф. Мейер), «психологическая» (Г. Джеймс), «экзотическая» (П. Мериме), «новелла о художнике» (Т. Манн) и гибриды вродс жанра «Н.-сказки» (Л. Тик, Э.Т.А. Гофман, А. фон Шамиссо). В частности, жанр прочно укореняется в немецкой (К.М. Виланд, И.В. Гёте, Г. Клейст, Э.Т.А. Гофман, Л. Тик, Т. Шторм), французской (П. Мериме, Т. Готье, Г. де Мопассан), англоязычной (Э. По, У. Коллинз, Г. Джеймс, О. Генри) литературах. Будучи менее типичным для русской литературы на уровне рефлективного обозначения автором жанровой принадлежности собственного текста, новеллистический канон, тем не менее, выступает определяющим для ряда классических текстов Пушкина, Чехова, Л.Толстого.

Наряду с богатейшей новеллистической практикой, в XIX в. появляются и первые попытки теоретически осмыслить содержательные и структурные особенности жанра. Особенно активно разрабатывается его теория в Германии, где Н. становится, по меткому выражению эстетика и литературного критика Т. Мундта, «домашним животным» национальной литературы. Если попытаться свести воедино высказывания о жанре И.В. Гёте, А. и В. Шлегелей, Л. Тика, Ф.Т. Фишера, П. Гейзе, Т. Шторма, и, уже в начале XX в., Г. Лукача и Р. Музиля, получим набор из пяти ключевых поэтологических (структурных) признаков данной повествовательной формы.

Во-первых, «жанровая память» Н., начиная с Боккаччо, неизменно воспроизводит типичную для «рамочного повествования» коммуникативную ситуацию «рассказывания», ориентированную на фиктивных «слушателей», выступающих для рассказчика одновременно адресатами, носителями некой общепринятой этико-эстетической меры и «ревизующей инстанцией». Ориентация на понятого таким образом реципиента сохраняется в тоне и стиле новеллистического повествования, как правило, даже в случае отсутствия композиционно выделенной повествовательной «рамы» и отвечает за высокий градус «социализированности» данного

жанра, в частности, отчетливо маркирует важный также и для сюжетной организации «интегративный» момент: вписанность индивидуума (субъекта) в систему «коллективных» ценностей и «объективный» ход вещей.

Второй важный аспект жанровой поэтики был сформулирован И.В. Гете в разговоре с Эккерманом (25 янв. 1827 г.): «Новелла ничто иное, как случившееся неслыханное происшествие». В гётевской характеристике новеллистическое повествование предстает завязанным на некоем одном-единственном событии, «реально» произошедшем в некий фиксированный момент, в неком фиксированном месте и обладающем при этом статусом чрезвычайности, экстраординарности – в силу своей либо катастрофичности, трагичности, либо утопичности, невероятности. «Неслыханность» новеллистического события выполняет важную структурную функцию, выявляя на примере некоего экспонированного, случившегося на «частном» уровне происшествия закономерность «судьбы» как таковой.

Третий момент – наличие в Н. определенного сквозного мотива, явленного нередко в виде символического предмета, который выступает одновременно в структурирующей и интерпретирующей функции – подобно образу охотничьего сокола в 9-й новелле 5-го дня «Декамерона». Четвертый момент, явственно сближающий Н. с драмой (ср. теории А. Шлегеля и Т. Шторма), – «поворотный пункт» («пуант»): кульминация в развитии сюжета, которая маркирует окончательный разворот действия к (счастливому или трагическому) *финалу*, разрешению; разворот, уже не зависящий, как правило, от вмешательства и субъективной воли героев. Наконец, пятый структурный признак Н. – «отчетливость силуэта» (П. Гейзе) – предполагает бедность деталями, строгость и известную схематичность ее сюжетной организации и *стиля*. По мнению П. Гейзе, разделяемому также и более поздними теоретиками (напр., Й. Кляйном и В. Фройндом), Н., в отличие от прочих повествовательных жанров, всегда может быть кратко пересказана в своей содержательной «сути».

В XX в. многие из выделенных жанровых признаков Н. трансформируются. Французский теоретик Р. Тибержер указывает на «шоковое» воздействие Н. Кафки, основанных на нарушении традиционного «пакта о солидарности» между рассказчиком, который «без предупреждения» растворяется в протагонисте, и «покинутым» читателем, обреченным вместо привычного новеллистического канала коммуникации «адресант – герой – адресат», наталкиваться, как на глухую стену, на «затекстованные» алогичные, не комментируемые уже более повествующим медиумом действия персонажа. Наряду с утратой традиционной, апеллирующей к ценностному консенсусу «социализованности» Н., изменениям подвергается и аспект «событийности»: он выносится теперь на уровень литературно-жанровой рефлексии. Так, в Н. современного немецкого автора Михаэля Крюгера «Конец романа. Новелла» (1990) «неслыханным происшествием» выступает сам процесс рождения новеллистического повествования из акта осознания своей творческой неудачи героем-писателем, сжигающим рукопись только что завершенного неудавшегося романа.

Лит-ра: *Выготский Л.С.* Анализ эстетической реакции. М., 2001; *Михайлов А.В.* Новелла // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; Русская новелла: проблемы теории и истории. СПб., 1993; Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004; *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983; *Эйхенбаум Б.* О.Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6; *Aust H.* Novelle. Stuttgart, 1990; *Freund W.* Novelle. Stuttgart, 1998; Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil / Hg. von Polheim K.-K. Tübingen, 1970.

Л.Н. Полубояринова

НОМИНАЦИЯ в художественном тексте (от лат. nominatio [на]именование) – 1) наименование *персонажей*, обозначение лиц или предметов; 2) цепочки повторов именований, относящихся к одному лицу или предмету; 3) динамика изменений в чередовании именований в речи *повествователя*.

В качестве Н. может выступать как имя собственное, так и местоименный субститут или любое другое слово, несущее функцию наименования. Эстетическая и смысловая функция Н. может проявляться в самом выборе имени (т. н. «говорящие» фамилии, социально отмеченная Н., комические имена), в выборе варианта имени (в русской речи: официальная трехкомпонентная Н., фамилия, полное имя, фамильярные варианты имени Петр Андреевич Гринев, Петр Андреич, Петруша; Дмитрий Федорович Карамазов, Дмитрий Федорович, брат Дмитрий, Митя, Митенька и т. п.), в замене имени собственного местоимением, прозвищем (очкарик, чегемская Кармен), определением (Толстый и Тонкий, Сивый), обозначением социального статуса (офицер, барыня, мастеровой), степеней родства (отец, мать, брат, сестра, сын, дочь и т. п.). Смена вариантов имени в авторском *повествовании*, маркированное нарушение социальной нормы Н. могут быть знаком смены оценочной *точки зрения*. Так, героиня «Воскресения» Л.Н. Толстого в воспоминаниях Нехлюдова о юности именуется Катюшей, при этом специально оговаривается переходность этой Н. между крестьянским вариантом «Катька» и дворянским «Катенька»; после ее падения в авторском повествовании появляется Н. «Маслова»; в последних сценах вновь возвращается Н. Катюша как свидетельство душевного возрождения героини. Возможна связь смены Н. с пространственной или временной точкой зрения: «кто-то показался вдали» – «стало ясно, что это женщина» – «Маша подошла к крыльцу»; Чичиков в воспоминаниях о детстве именуется Павлушей, в настоящем времени – по фамилии или Павлом Ивановичем. Ср. примеры совмещения пространственной и оценочной точки зрения в Н. в работе Б.А. Успенского (Успенский, с. 35) Н. зачастую служит знаком *чужого слова* в речи повествователя: ср. смену имени героини в повести А.П. Чехова «Ионыч» (Екатерина Ивановна – Котик); второй, домашней Н. в повествовании предшествует ее появление в *прямой речи* отца и матери. Значимым для выявления *авторской позиции* может оказаться контраст между автономинацией персонажей, их называнием друг друга в прямой и внутренней речи и их Н. в авторском повествовании.

Лит-ра: *Гак В.Г.* Повторная номинация и ее стилистическое использование // Вопросы французской филологии: Сб. трудов. М., 1972; *Гореликова М.И.* Номинация персонажей в авторской речи // Гореликова М.И., Магомедова Д.М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1989; *Николаева Т.М.* К вопросу о назывании и самоназывании в русском речевом общении // Страноведение и преподавание русского языка иностранцам. М., 1972; *Падучева Е.В.* Анафорические связи и глубинная структура текста // Проблемы грамматического моделирования. М., 1973; *Успенский Б.А.* ПК // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995; Языковая номинация. Общие вопросы. М., 1977.

Д.М. Магомедова

НОРМАТИВНАЯ ПОЭТИКА – см.: *Историческая поэтика, Поэтика, Риторика и поэтика, Трагедия*

ОБРАЗ АВТОРА – тип субъекта речи и изображения в литературном *произведении* (см.: *Субъектная структура текста*), который, в отличие от *повествователя*, персонифицирован, но, в отличие от *рассказчика*, либо отмечен внешним сходством с *автором* как биографической личностью (писателем), т. е. является его автопортретом, либо обладает признаками внутренней (духовной) близости к писателю, т. е. выражает его жизненную (творческую, идеологическую, этическую) позицию. О. а. – «вторичный автор» (Бахтин), созданный автором-творцом произведения в качестве своего воплощения – зримого (фигура «писателя», якобы создавшего произведение, одним из *персонажей* которого он в действительности является) или слышимого («голос» писателя – как бы «вненаходимого» субъекта прямого и авторского слова об изображенном мире). Второй вариант находим не только в *эпике*, но и в *лирике* (по Б.О. Корману, речь идет о «собственно авторе»).

Чаще всего создатель произведения вводит в художественную действительность свой автопортрет, причем персонаж-двойник автора включается в круг действующих лиц. В романах Пушкина и Лермонтова, Чернышевского такой персонаж–О. а. говорит не только о своем творческом процессе и создаваемом романе, но также о себе, о своей биографии, характере, занятиях, привычках и кроме того встречается со своими героями. Например, в «Евгении Онегине» присутствует не только тот, кто говорит «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал», но и особый персонаж, наделенный биографией создателя произведения и в то же время участвующий в некоторых его событиях: он дружит с Онегиным, беседует с ним на берегу Невы, безуспешно пытается обучить его стихосложению; он хранит и перечитывает письмо Татьяны и т. п.

В других произведениях находим лишь одну из упомянутых ипостасей образа творческой личности. В «Мертвых душах» Гоголя нет автора-персонажа, участвующего в сюжетных событиях; есть лишь «голос» поэта-творца, рефлектирующего над становлением «создаваемой» им «поэмы»: ходом событий, характерами и действиями героев, а также реализуемыми во всем этом законами творчества. Помимо признаков профессии писателя и автобиографических пассажей, на «авторский» статус этого субъекта речи здесь указывает особый тон (учительный, иногда – пророческий). Высказывания, построенные таким образом и произнесенные с такой интонацией, что у читателя создается впечатление контакта с «самим автором» еще более характерны для произведений Л. Толстого: главный субъект речи здесь обладает высшим знанием истины и словом, авторитетным почти в такой же мере, как слово священных текстов. Такова, например, первая фраза романа «Воскресение»: «Как ни старались люди, собравшиеся в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, – весна была весною даже и в городе». Мы замечаем, что говорящий не только смотрит на жизнь людей откуда-то сверху (откуда видно, как несколько сот тысяч «жмутся» в одном небольшом месте), но он еще и чувствует себя внутренне чуждым тем человеческим делам и стремлениям, которые движут жизнью всех обитателей города, а близким только природе, т. е. земле в целом. О. а. в первом из выделенных вариантов характерен для *метаромана* и – шире – *метаповествования*; во втором – для предельных форм *романа монологического*.

Популярны смешения этого понятия с понятиями повествователь, рассказчик (ср.: В.В. Виноградов). О. а., равно как явления, обозначенные двумя другими понятиями, следует отграничить от автора-творца, создавшего все эти образы повествующих субъектов и носителей внешней *точки зрения* на изображенный мир. То, что повествователь, не говоря уже о рассказчике, – «фиктивный образ, не идентичный с автором» (G. von Wilpert), «мнимый автор истории» (H. Shaw), – достаточно очевидно. Ситуация с О. а. сложнее. По М.М. Бахтину, «"образ автора", если под ним понимать автора-творца, является contradictio in adjecto; всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее» (Бахтин М.М. ВЛЭ, 405). Создателя или творца произведения ученый называет «первичным» автором, а созданный им О. а. – «вторичным». Отсюда разграничение, использующее латинскую богословскую терминологию: «первичный автор – natura non creata quae creat (природа несотворенная, которая творит – так говорят о Боге – *Н.Т.*); вторичный автор – natura creata quae creat (природа сотворенная, которая творит – т. е. не творец, а созданный им свой образ – *Н.Т.*). Образ героя – natura creata quae non creat (природа сотворенная, которая не творит – *Н.Т.*). Первичный автор не может быть образом: он ускользает от всякого образного представления» (Бахтин М.М. ЭСТ. С. 353).

На практике понять, что О. а. не есть автор-творец, нетрудно. Напр., в конце первой главы пушкинского романа появляется субъект речи, которому приписано создание произведения: «Я думал уж о форме плана / И как героя назову. / Покамест моего романа / Я кончил первую главу». Нельзя считать это лицо подлинным «первичным автором» и следует видеть в нем лишь созданный автором-творцом О. а. хотя бы по той простой причине, что подлинный автор создал весь текст (в составе восьми глав), который перед нами и находится; напротив, персонаж, выдаваемый здесь за автора-творца, пытается убедить нас в том, что «покамест» написана только первая глава. Ясно, что подлинный («первичный») автор ведет с читателем определенную литературную игру. Не стоит также объяснять эту парадоксальную ситуацию реликтовыми следами творческого процесса и публикации романа по главам: аналогичную картину мы видим и у тех авторов, чьи произведения не создавались по частям, например, у Чернышевского. В романе «Что делать?» есть персонаж, который точно так же, как «вторичный автор» у Пушкина, убеждает читателя в том, что прочитанное последним только что письмо «отставного медицинского студента» этим «автором» тут же, перед завтраком, и «переписано», а затем вставлено в роман, который, якобы, на наших глазах и создается.

Возникает потребность отграничить автопортрет писателя от его прототипа (реального человека-писателя или поэта, т. е. от так называемой «биографической личности автора»). Одним из первых, очевидно, это сделал Ф. Ницше в знаменитом трактате «Рождение трагедии из духа музыки». Здесь сказано, что лирическое Я «не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически-реального человека (Ницше уподобляет художественное творчество сновидению *Н.Т.*), а представляет собою единственное вообще истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей» и что, в частности, «среди этих отображений» он может увидеть и «*самого себя* как не-гения» (имеется в виду, несомненно, О. а.). И вот пример, приведенный философом:

«В действительности Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха (т. е. в собственном образе-автопортрете – *Н.Т.*); между тем как тот субъективно-желающий и стремящийся человек-Архилох вообще никак и никогда не может быть поэтом» (Ницше, с. 73–74).

Вскоре после Ницше на необходимость разграничивать личность художника как частного человека и те человеческие проявления, которые мы находим в его творчестве, указал Б. Кроче. В русском литературоведении XX в. последовательные отграничения автора как художественного образа от писателя-человека, а их обоих от автора-творца проводил в своих работах наряду с М.М. Бахтиным Б.О. Корман.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ЭСТ; *Бонецкая Н.Л.* «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. М., 1986; *Виноградов В.В.* Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980; *Корман Б.О.* Избр. труды. Теория литературы. Ижевск, 2006; *Корман Б.О.* Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982; *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990; *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. / Пер. с ит. В. Яковенко. М., 1920.

Н.Д. Тамарченко

ОБРАЗ РАССКАЗЧИКА – см.: *Рассказчик*

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – одна из основных категорий эстетики и литературоведения, которая характеризует специфические соотношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества как особой области человеческой жизнедеятельности. Прежде всего обращает на себя внимание конкретно-чувственная, индивидуально-предметная форма отражения объективной действительности в О. х. Но, с другой стороны, совершенно ясно, что не всякий конкретно-чувственный образ – это О. х., присущий *произведению* искусства.

Истоки теории О. х. и уяснения его специфики можно видеть в античном определении искусства как подражания жизни. В аристотелевской теории *мимесиса* было дано глубокое осмысление существенного отличия подражания жизни от простого ее отображения, поскольку просто повторить то, что «может быть по вероятности», или то, что «должно быть по необходимости», нельзя. Даже обращаясь к тому, «что было», произведение искусства никогда не является простым повторением имевших место событий. По Аристотелю, если поэту придётся изображать действительно случившееся «он всё же останется сочинителем – ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности; в этом отношении он и будет их сочинителем» (Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М. 1978. С. 127). Принцип подражания жизни в О. х. непременно включает в себя акт пересоздания изображаемого: оно предстает «в преображающем свете поэзии во всей полноте отдельных черт, самобытной истины и исторической действительности» (Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. М., 1983. С. 331–332). Поэтому определение реальности, создаваемой посредством О. х., как жизнеподобной имеет особый смысл. Художник творит новую реальность, в которой органическая связь элементов не определяется однозначно природной связью вещей, но подчиняется закономерностям художественным, проясняющим бесконечное многообразие жизненных возможностей. Реальность О. х. представляет собой «вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески» (Гете И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 156).

Искусству, таким образом, присуща способность творить мир, восполняя прозаические законы человеческого повседневного существования законами поэтическими, которые связывают жизненную реальность с идеальной полнотой бытия. Без такого восполнения человеческое существование не может быть подлинно «целым». Искусство как раз реализует эту потребность: в пределах частной человеческой жизни оно хранит память о принадлежности человека Целому. Художественная реальность, стало быть, – это и специфическое бытие человека в целостности О. х., и специфическое бытие О. х. в целостном мире человеческой жизнедеятельности. Вместе с тем такое осуществление художественной реальности в произведении искусства предполагает «вненаходимость» творца и созерцателя О. х. по отношению к изображаемым жизненным событиям, переживаниям, действиям, к «действительности познания и поступка» (М.М. Бахтин).

О. х. отражает как содержание познаваемого явления, так и содержание личности художника в их взаимопроникновении и выражает всеобщие закономерности жизни в вымышленном индивидуальном явлении. Являющуюся в О. х. жизненную сущность нельзя показать как заранее готовый объект, её можно только во-образ-ить, т. е. создать такой образ глубинного, неизобразимого и невыразимого содержания, в котором оно все же явится доступным для непосредственного созерцания. Этим объясняется центральная роль воображения в характеристике специфических отношений искусства и действительности.

Внутренняя структура О. х. основана на прояснении взаимосвязей различных жизненных целых в объединяющем их мире. Такая структура глубоко содержательна, ибо она переводит внутренние «всеоживляющие связи» разных сторон и содержаний человеческого бытия в форму внешнего реального явления. «...Поскольку произведение искусства представляет все в формах *реального* явления, то единство, чтобы не нарушать живой отблеск действительного, само должно быть только *внутренней* нитью, связывающей все части с видимой непреднамеренностью в органическую целостность» (Гегель. Т. 3, с. 367). Приведенное высказывание Гегеля позволяет установить неразрывную связь гносеологического, онтологического и аксиологического аспектов в характеристике О. х.: в этом плане он представляет собой единство отображения, осмысления и оценки объективной действительности.

Важно подчеркнуть, что эти необходимые компоненты О. х. образуют именно триединство: полное обособление какого-то одного из них разрушает художественную природу О. х., выводит его за рамки искусства. Именно здесь проходит одна из принципиальных границ, отделяющая О. х. от иллюстративности и образности в публицистике, в науке и т. д. Произведение искусства, таким образом, познает мир, изображая, изображает, оценивая, оценивает, познавая. При этом познавательным возможностям художественного образа давались и даются в эстетике разные и даже противоположные оценки: от признания превосходства понятийного познания (Гегель) до убежденности Шеллинга в том, что искусство представляет собой органон философии, и вывода Гадамера, что художественное создание, воплощая в себе

истину, «не уступает истину понятию» (Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 10). Одним из центров согласия многих концепций является утверждение, что художник мыслит, созидая, познаёт, творя художественную реальность, конечный и завершенный художественный мир – образ бесконечного и незавершенного бытия, охватывающего и связывающего универсум и человеческую личность.

О. х. – это не просто изображение или выражение каких-то отдельных явлений, сторон, свойств или картин действительности, но эстетическое проявление гармонии личности и мира, гармонии, в свете которой проясняются и дисгармония, и хаос, и разлад. Образ является художественным, когда во всякой частной, единичной, исторически-конкретной жизни раскрываются её всеобщие бытийные основания, какая бы жизнь ни была избрана объектом непосредственного изображения. Всеобщее бытийное содержание предстаёт в О. х. как мировая взаимосвязь, взаимообращенность, – общение в образном мире всех со всеми и всего со всем.

Говоря об О. х., следует помнить о существенных отличиях *художественной литературы*, с одной стороны, от различных видов изобразительного искусства (живопись, скульптура, кино и т.п.), с другой стороны, – от музыки. Важным для конкретизации внутренней структуры словесно-художественного образа является известное рассуждение Л.Н. Толстого о «лабиринте сцеплений», основа которого составлена «не мыслью..., а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» (Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955. С. 155). «Посредственно словами» – это не значит, что литературный образ существует вне слов или над словами. О. х. преображает слово как материал в новую форму существования. Язык, речь воплощают образный смысл постольку, поскольку образный смысл творит художественный язык. Но это не творчество особого, небывалого языка, а «творчество в языке», развитие его исконной творчески-деятельной природы, благодаря которой писатель воплощает в слове художественный мир, а *читатель* становится причастным этому миру.

Итак, словесно-художественный образ можно рассматривать, с точки зрения его структуры, как сложное, диалектическое единство, необходимой формой существования которого является слово, представляющее собой результат творческой деятельности *автора*; для того чтобы слово стало «живым», обрело полноту заключенной в нем жизни, необходим читатель, который, приобщаясь к слову, переходит от восприятия **внешней формы** (словесно-речевой строй произведения) к восприятию его **внутренней формы** (рисуемые словом картины – «действия, положения»), вступая одновременно в общение с субъектами изображаемого мира и субъектами высказывания о нем. Характер общения при этом может быть различным: от диалогического до самоотождествления читателя и субъекта высказывания. Пластически-живописный потенциал художественного слова всегда реализуется в О. х. во взаимосвязи с внутренне ему присущим определенным **эмоционально-волевым отношением** к изображаемому: это отношение раскрывается в *интонации* при исполнении произведения. Адекватное исполнение произведения может, таким образом, непосредственно свидетельствовать о глубине его понимания.

В то же время нужно помнить, что «живописная образность в поэзии» (А.Ф. Лосев) относительна; для нее характерна «неполная наглядность», которая, не допуская произвола читательского воображения, все же оставляет читателю определенную свободу сотворчества (ср.: *визуальность в литературе*). «Картины» в произведениях художественной литературы, в отличие от живописи, не являются жестко фиксированными, они во время восприятия находятся в постоянном процессе возникновения, прояснения и исчезновения, это, по меткому замечанию Фр. Шлегеля, «живопись тающая». Указанное отличие обусловлено тем, что в живописи (равно в скульптуре, кино и т.п.) при аналогичной структуре О. х. иным оказывается соотношение слова и изображения («картины»). «...В кино соотношение между словом и изображением обратно тому, какое характерно для литературы. Можно сказать, что для литературы специфично *изображающее* слово, а для кино – слово *изображенное*. Или несколько иначе: отличительность литературы состоит в словесном образе, отличительность кинематографа в образе слова» (Козлов Л.К. Изображение и образ. М., 1980. С. 111). В свою очередь в музыкальном О. х. место слова занимает музыкальный звук, место изображенного предмета – лишенная зрительной наглядности душевная конкретность, приводимая музыкой в движение «сокровенная... глубина чувства», которая представляет собой «простой концентрированный центр всего человека» (Гегель. Т. 3, с. 291).

Однако во всех этих случаях для теории О. х. сохраняет свою актуальность формулируемый Н. Гартманом «двойной закон объективации»: «Он гласит, во-первых: духовное содержание может существовать только постольку, поскольку оно заключено в реальную чувственную материю, то есть благодаря её особому формированию оно приковано к ней и подпирается ею. И, во-вторых, он гласит: духовное содержание, подпираемое сформированной материей, всегда нуждается в ответном действии живого духа..., нуждается в созерцающем сознании, в понимающем или узнающем сознании, которому оно может явиться через посредство реального образа» (Гартман Н. Эстетика. К., 2004. С. 110).

Итак, О. х. – это жизнеподобный эстетический организм, все компоненты которого ощутимо взаимосвязаны, сопоставлены друг с другом, и в этом обозримом конкретно-чувственном единстве выявляются внутренние связи мира и человека в полноте и необозримом многообразии их бытия. Здесь реализуется всеобщий принцип искусства: воссоздание целостности бытия человека и мира (универсума) в её образе, т. е. в художественной целостности произведения искусства, в образном мире конечного и завершенного эстетического организма.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Белинский В.Г.* Идея искусства. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4, 10. М., 1954–1956; *Білецький О.І.* В мастерской художника слова // Білецький О.І. Зібр. праць: В 5 т. Т. 3. К., 1966; *Бланшо М.* Пространство литературы. М., 2002; *Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной литературе. М., 1981; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 1-4. М., 1968–1973; *Гей Н.К.* Художественный образ как категория поэтики // Контекст-1982. М., 1983; *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962; *Казин А.Л.* Художественный образ и реальность. Л., 1985; *Костенко А.З.* Діалектика художнього образу. К., 1986; *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957; Литература и живопись. – Л., 1982; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980; *Михайлова А.А.* Художественный образ как динамическая целостность // Сов. искусствознание-76. Ч. 1. М., 1976; *Потебня А.А.* Эстетика и

поэтика. М., 1976; *Рикёр П.* Время и рассказ: В 2 т. М., 1999; Теория метафоры. М., 1990; *Шеллинг Ф.В.И.* Философия искусства. М., 1966; *Maitre D.* Literature and possible worlds. London, 1983; *Meyer Th.* Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901; *Todorov T.* La notion de literature. Langue, discours, societé. P., 1975; *Wellek R.* Concepts of Criticism. New Haven; London, 1963.

М.М. Гиршман, А.В. Домащенко

ОБРАЗ ЯЗЫКА – см.: *Разноречие прозаическое*

ОБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА нелингвистическая упорядоченность семантики лексических единиц речи, обращенная к внутреннему (ментальному) зрению *читателя* как эстетического адресата данного *текста*. О. о. т. структурирует мысленное созерцание читателем *мира персонажей* – проникнутого *смыслом художественным* воображенного пространства, неотъемлемо включающего в себя также и объектное (изображенное) время жизни *героев* в качестве своего «четвёртого измерения». Понятие О. о. т. образовано по аналогии с «субъектной организацией текста» (Корман) и включает в себя уровни *сюжета*, *детали* и *хронотопа*, которые, как и уровни *субъектной организации текста*, – в отличие от лингвистических уровней – не иерархичны, «они симультанны, и каждый из них по-своему семантизирует и упорядочивает предмет высказывания» (Фарино, с. 434), составляя в совокупности *структуру художественную* литературного текста.

О. о. т. состоит, прежде всего в том, что всякая фраза текста художественному восприятию задана как более или менее насыщенный деталями кадр внутреннего зрения: «Герои последовательно вводятся автором в кадры повествования, а читателем – в ходе чтения – в кадры читательского восприятия. В каждый малый отрезок времени в поле зрения читателя находится или движется один отдельный кадр повествования» (Асмус, с. 59). В смыслообразный состав такого «кадра» входит лишь поименованное в тексте, а не все, что может или пожелает представить себе читатель. Расположение деталей в пределах фразовой конструкции устанавливает задаваемый читателю ракурс видения; в частности, «крупный план» внутреннего зрения создается ключевым местоположением семантических единиц (в начале или, особенно, в конце фразы). В предложении: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, очень здоровая» (Чехов), – заключительная деталь «заслоняет» предыдущие и существенно ослабляет их сентиментальную серьезность. Кадры О. о. т. далеко не всегда наглядно-изобразительны, они могут оказываться частично или полностью интеллигибельными (умопостигаемыми). Эти особенности могут характеризоваться такими нестрогими терминами, как «кинематографичность» или «интеллектуальность» художественного *письма*. Динамическая смена кадров, обычно присущая *повествованию*, рассуждению или лирической медитации, в *описаниях* может замедляться, разворачивая в воображении читателя статичное сгущение деталей: *портрет*, развернутую *характеристику персонажа* или *ситуации*, *пейзаж*, интерьер, *экфрасис*.

Более крупными членениями О. о. т. выступают эпизоды – участки текста, «отличающиеся друг от друга местом, временем действия и составом участников» (Поспелов, с. 54). Равнопротяженная тексту цепь этих единиц развертывания *сюжета* складывается в смыслообразную систему отношений последовательности, чередования, подобия, контраста; некоторые эпизоды оказываются в маркированном положении начального, конечного, центрального, переломного. Центральным эпизодом лермонтовского «Фаталиста», текст которого организован чередованием эпизодов общения и уединения, оказывается сценка с Настей, которая сводится к столь характерному для Печорина отстранению, прерыванию диалога. Однако завершающий эпизод печоринского рассказа и романа в целом, нарушая сложившуюся инерцию чередования, являет собой со стороны героя активную попытку экзистенциального общения с «другим» (Максимом Максимычем).

На архитектоническом уровне О. о. т. (см. *Архитектоника*) в основании упорядоченностей эпизодов и кадров внутреннего зрения обнаруживается хронотопическое единство воображенного мира: «Всякое вступление в сферу (художественных. – *В.Т.*) смыслов совершается только через ворота хронотопов» (Бахтин. ВЛЭ, с. 406). Оцельняющая система хронотопов (или один всеобъемлющий хронотоп произведения) представляет собой мифопоэтическую глубину текста, на которой содержательную значимость приобретают фундаментальные для человеческого восприятия соотнесенности света/тьмы, живого/мертвого, верха/низа, левого/правого, далекого/близкого, центра/периферии, замкнутого/разомкнутого, внешнего/внутреннего, дневного/ночного, летнего/зимнего, мгновенного/вечного и т. п. ориентиры дологического мышления. О. о. т. вместе с субъектной составляют «совокупность факторов художественного впечатления» (Бахтин. ВЛЭ, с. 18) и являются непосредственным предметом *анализа художественного текста*.

Лит-ра: *Асмус В.Ф.* Чтение как труд и творчество // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Корман Б.О.* Теория литературы. Ижевск, 2006; *Маркович В.М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982; *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004.

В.И. Тюпа

ОДА (от греч. – песнь) – лирический торжественный *жанр*, канонизированный в эпоху классицизма и предполагающий воспевание героя или деяния, а следовательно – особую упорядоченность слога: высокий *стиль* речи, изобилующий архаизмами и риторическими фигурами, отсылками к мифологии; отказ от просторечия и диалектизмов, анжамбеманов и бедной *рифмы*, любых эпических отступлений. В основе О. в русской традиции – строгий четырехстопный ямб, десятистрочная *строфа* с твердой схемой рифм: аБаБввгДДг.

О. как жанр имеет в античной поэзии такие родственные формы, как *гимны*, дифирамбы, пеаны и эпиникии. Прародителем одической поэзии считается древнегреческий поэт Пиндар, слагавший эпиникии в честь победителей олимпийских состязаний. Постепенно становясь из музыкально-вербального собственно литературным, одический жанр начал формироваться в поэзии Горация. О. становится одним из важнейших жанров в европейской литературе Возрождения. Во Франции О. пишет П. Ронсар («Оды», 1550–1552), в Германии – Г.Р. Векерлин («Оды и песни», 1618), в Англии – А. Каули («Пиндарические оды», 1656). Канонизация жанра О. происходит в классицизме XVII в., в творчестве Ф. Малерба, который упорядочил структуру оды на уровне *композиции*, языка и *стиха*. Одический *канон* вербализовал Н. Буало («Поэтическое искусство», «Рассуждение об Оде»):

Но вот пришел Малерб и показал французам

Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть
И, разместив слова, удвоил тем их власть...

В русской литературе истоки О. – хвалебные вирши, известные с конца XVI в. Жанр О. появляется в конце XVII – начале XVIII вв. в творчестве С. Полоцкого, Ф. Прокоповича, В. Тредиаковского (который вслед за Н. Буало ввел термин «О.» – «Торжественная Ода о сдаче города Гданска», 1734). Звание «российского Пиндара» закрепилось за М. Ломоносовым, который одновременно и канонизировал О. как высокий жанр русской литературы, и расшатывал канон, создавая и героические, и религиозно-философские, и политические оды, не просто воспевая величие героев, но зачастую изображая желаемое как действительное («Ода на взятие Хотина» 1739, «Первые трофеи... Иоанна III» 1741, «Ода на прибытие Ея Величества... из Москвы в Санктпетербург» 1742, «Ода на день рождения... Елисаветы Петровны» 1746 и др.). В его творчестве О. теряет строгость формы (допускаются пиррихии, белый стих, композиционные вариации, отступления от темы). С ломоносовской трактовкой жанра спорили А. Сумароков, Ап. Майков, Капнист, Херасков и др., стоявшие за «умеренность и ясность» О.

В XVIII в. О. начинает трансформироваться: во Франции *вариации* канона позволяют себе Э. Лебрен и А. Шенье, в Германии – Ф. Клопшток (заменявший античную мифологию национальной и использовавший вместо строго рифмованного белый стих), в России – Г. Державин («Фелица», «На рождение в Севере порфирородного отрока», «На возвращение графа Зубова из Персии», «Снигирь»).

В XIX в., когда общегражданские ценности сменяются индивидуально-личностными, канон О. с его жесткой поэтикой и *тематикой* продолжает оставаться устойчивым, и вследствие этого жанр отходит на периферию литературной моды. Наиболее известны «Вольность» А. Радищева, «Вольность» А. Пушкина, «Гражданское мужество» К. Рылеева. В поэзии XX в. канон О. трансформируется, становится более гибким, допуская вариации формальных признаков (строфика, стихотворный размер, тип рифмовки) и сохраняя тематическую строгость (хвалебная песнь), и О. вновь становится частотным жанром: В. Брюсов «Хвала человеку», В. Маяковский «Ода революции», Э. Багрицкий «Ода о рыбоводе», О. Мандельштам «Ода», Г. Шенгели «Ода университету», оды П. Тычины и др.

Лит-ра: *Алексеева Н.Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005; *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957; *Гринберг И.* Три грани лирики: Современная баллада, ода и элегия. М., 1975; *Гуковский Г.* Из истории русской оды XVIII века // Поэтика. Т. 3. Л., 1927; *Державин Г.Р.* Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Державин Г.Р. Сочинения. Т. 7. СПб., 1872; *Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над одой XVIII века // Лингвистика и поэтика. М., 1979; *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. Т.2. СПб., 1821; *Пумпянский Л.В.* Об оде А.С. Пушкина «Памятник» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М., 2000; *Страшнов С.* Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. Иваново, 1983; *Субботин А.* О поэзии и поэтике. Свердловск, 1979; *Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. ПИЛК; *Шапир М.И.* Ритм и синтаксис ломоносовской оды (К исторической грамматике русского стиха) // Шапир М.И. Universum versus: Язык – стих – смысл в рус. поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1. М., 2000.

С.Ю. Артемова

ОКТАВА – см.: *Стансы, Твердые строфические формы*

ОКСЮМОРОН – см.: *Алогизм*

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ – см.: *Тропы*

ОПИСАНИЕ – фрагмент текста произведения, представляющий собой одну из *композиционных форм речи повествователя* (*рассказчика*), предмет которой – часть пространства в *мире персонажей*, а цель – создание чувственно-конкретного облика этого предмета посредством *деталей*, апеллирующих к внутреннему зрению, слуху, иногда и обонянию *адресата*, а также с помощью смены *точек зрения* наблюдающего субъекта. О. обычно обрамлено *повествованием*; оно часто сопровождается другими композиционно-речевыми формами (напр., рассуждением или *характеристикой*). В зависимости от предмета принято выделять такие разновидности О., как *портрет*, *пейзаж* и интерьер. Особняком стоит *экфрасис*, или О. произведения изобразительного искусства. По степени развернутости О. делятся на полные (где объект предстает как целое) и краткие (где выделяются лишь определенные детали объекта, которые впоследствии становятся его маркерами в тексте). Второе особенно свойственно портрету (см. *Портрет*).

Для любого О. значимо соотношение непосредственного предмета изображения с субъектом наблюдения, с одной стороны, и с изображенным миром в целом, с другой. Поэтому здесь крайне важны границы – как внешние (с субъектом наблюдения или миром, окружающим избранный для О. предмет), так и внутренние (между отдельными частями предмета и/или моментами его О.). Главные критерии для характеристики этих границ – степень четкости и/или подвижности. В структуре О. первостепенное значение имеет организация пространства: соотношение детали и фона, статики и динамики, роль цвета и света, а также звука и запаха. Иногда важным становится и временной уровень (напр., в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» отдельные пейзажные детали связаны друг с другом не в пространстве, а во времени).

Особую роль играют детализация и точность в изображении пространства. Встречаются случаи, когда предметом О. становятся не ландшафты, а определенные сцены, представляющие обстановку действия: его место и социальные условия, в которых находятся персонажи. Самый типичный вариант такого рода О. – батальные сцены, а также изображение подготовки к сражениям или, наоборот, – их прямых последствий. Основная функция О. в этих случаях – фиксация момента, передача *читателю* впечатления от происходящего. Отличительная особенность такого рода сцен – отсутствие в них значимых сюжетных событий. Внутри занятого О. фрагмента текста могут находиться сообщения о действиях персонажей, но эти действия, как правило, не продвигают *сюжет* к цели. Таково, напр., следующее О.:

«Приближаясь к Оренбургу, увидели мы толпу колодников с обритыми головами, с лицами, обезображенными щипцами палача. Они работали около укреплений, под надзором гарнизонных инвалидов. Иные вывозили в тележках сор, наполнявший ров; другие лопатками копали землю; на валу каменщики таскали кирпич, и чинили городскую стену» (А.С.Пушкин. «Капитанская дочка», гл. X)

Точка зрения субъекта ви́дения также влияет на структуру О. Субъектно-объектная граница может определять и соотношения внутри О. С движением взгляда обычно связана сама организация пространства. Четкость границ и степень индивидуализированности точки зрения также взаимозависимы. Если О. служит раскрытию внутреннего состоя-

ния *героя*, особенностей его восприятия действительности, то субъектно-объектная граница, как правило, обозначена четко (чтобы передать своеобразие ви́дения *персонажа*, необходим фон). В следующих строках стихотворения А.С. Пушкина «Зимняя дорога»:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит, —

О. строится на движении взгляда (по вертикали) и притом так, чтобы указать на настроение *лирического субъекта* (это достигается с помощью слов «печально», «скучная», «однозвучный», «утомительно»). При этом субъектно-объектная граница не нарушается: ведь эмоционально-оценочные слова выражают определенное отношение к явлениям, но не ставят под сомнение их самостоятельную реальность. Такую же расстановку границ можно наблюдать и в интерьере. Например, эмоции Раскольникова при взгляде на свою каморку передаются так: «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок» (Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание»). Здесь раздражение героя передается словами «самый жалкий», «желтенькие», «жутко». Несколько сложнее дело обстоит в области портрета. Описание внешности одного человека вряд ли может служить фоном для раскрытия внутреннего состояния другого. Однако выражение отношения субъекта видения к изображаемому здесь вполне возможно: «Гришка был расчесанный, примасленный, в новой свите, с красным бумажным платком под шеей. С лица у него тек пот, а с головы масло, которым его умастила усердная сваха. Гришка был в этот вечер хуже, чем когда-нибудь. Плоские волосы, лоснящиеся от втертого в них масла, плотно прилегали к его выпуклому лбу и обнаруживали еще яснее его безобразную голову» (Н.С. Лесков, «Житие одной бабы»). Портрет строится так, чтобы показать антипатию гостей к жениху. Этому служит и подчеркивание неприятной «масляности» в его облике, и прямые оценочные высказывания («хуже, чем когда-нибудь», «безобразная»).

Среди различных вариантов расстановки субъектно-объектной и предметной границ можно выделить два крайних случая. В первом субъектно-объектная граница устойчива, а предметная — четко обозначена; во втором субъектно-объектная подвижна, а предметная проведена нечетко. Сдвиг границы между наблюдателем и предметом, насколько нам известно, может реализоваться в пейзаже (см. *Пейзаж*), но не в портрете или интерьере. Четкая же расстановка границ возможна во всех трех разновидностях О. Например, у Л.Н. Толстого мы читаем: «Ветер стих, черные тучи низко нависли над местом сражения, сливаясь на горизонте с пороховым дымом. Становилось темно, и тем яснее обозначалось в двух местах зарево пожаров» (Л.Н. Толстой, «Война и мир»). Здесь предметная граница проведена достаточно четко, и субъектно-объектная не нарушена. Такую же структуру можно увидеть и в портрете:

«У Бориса Павловича была живая, чрезвычайно подвижная физиономия. С первого взгляда он казался моложе своих лет: большой белый лоб блистал свежестью, глаза менялись, то загорались мыслию, чувством, веселостью, то задумывались мечтательно, и тогда казались молодыми, почти юношескими. Иногда же смотрели они зрело, устало, скучно и обличали возраст своего хозяина. Около глаз собрались даже три легкие морщины, эти неизгладимые знаки времени и опыта. Гладкие черные волосы падали на затылок и на уши, а в висках серебрилось несколько белых волос. Щеки так же, как и лоб, около глаз и рта, сохранили еще молодые цвета, но у висков и около подбородка цвет был изжелта-смугловатый» (И.А. Гончаров, «Обрыв»)

В этом подробном портрете отдельные детали прорисованы очень точно, и субъективное не смешивается с объективным. Наконец, такая же расстановка границ возможна и в интерьере:

«Я оглянулся: вдоль перегородки, отделявшей мою комнату от конторы, стоял огромный кожаный диван; два стула, тоже кожаных, с высочайшими спинками, торчали по обеим сторонам единственного окна, выходившего на улицу. На стенах, оклеенных зелеными обоями с розовыми разводами, висели три огромные картины, писанные масляными красками» (И.С. Тургенев, «Записки охотника»).

Структура О. во многом зависит от соотношения его предмета с изображенным миром в целом. С этой точки зрения в О. важна степень обобщения, наличие или отсутствие «второго плана». О. может иметь повышенную смысловую нагрузку и в символической форме раскрывать наиболее значимые свойства этого мира: в первую очередь, характерную для него систему ценностей. Тогда изображаемый объект универсализируется и начинает выступать образом целого. Из всех разновидностей О. такая универсализация возможна, по-видимому, только в пейзаже в силу специфики его формы (см. *Пейзаж*). Описание же обстановки или внешности человека предполагает отделение их от всего остального, и это делает весьма затруднительной их универсализацию. Это не значит, что в портрете или интерьере в принципе не бывает «второго плана». Изображение внешности человека, как правило, сообщает некоторую информацию и о его внутреннем мире:

«На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...» (Ф.М. Достоевский, «Идиот»).

Этот портрет передает и определенные черты характера героини. О. же помещения часто служит косвенной характеристикой его хозяина:

«На одном столе стоял даже сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину. Тут же стоял прислоненный боком к стене шкаф с старинным серебром, графинчиками и китайским фарфором. На бюре, выложенном перламутною мозаикой, которая местами уже выпала и оставила после себя одни желтенькие желобки, наполненные клеем, лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не более

лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чахотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов» (Н.В. Гоголь, «Мертвые души»).

Доведенное до абсурда крохоборство Плюшкина передано в этом О. очень ярко. Как видно из приведенных примеров, «второй план» в портрете и интерьере возможен, но его содержание не охватывает всего изображенного мира. Поэтому вряд ли можно говорить об этих формах как о возможных образах целого.

Очевидно, что реализация в О. различных структурных возможностей тесно связана с его функциями. Чаще О. занимает в *произведении* служебную позицию. Оно используется для изображения внешности персонажа, характеристики его внутреннего мира или передачи его эмоций. По отношению к *сюжету* О. играет роль фона, *экспозиции* и т. д.: с его помощью в текст могут вводиться новые для *читателя* место действия, *персонаж* или обстоятельства. Иногда оно нужно для создания «эффекта реальности» (Р. Барт. Эффект реальности). В таких случаях О. обычно раскрывает только чувственно воспринимаемые стороны мира, тогда как интеллектуальное начало остается связанным с другими композиционными формами (например, рассуждением или комментарием). Как правило, так обстоит дело в литературе XVIII – XIX вв. Но иногда О. становится самостоятельным элементом. Его связь с сюжетом значительно ослабляется, и композиционно-речевые формы, которые могли бы его сопровождать, отсутствуют. Это можно наблюдать, например, в античной литературе. В литературе новейшей, когда изображение мира становится самоценным, О. получает повышенную смысловую нагрузку, и на первый план выходит его познавательная функция (ведь описание какого-либо объекта может быть способом его познания). Особенно ярко это проявилось в прозе конца XIX – нач. XX вв. Очевидно, в ходе исторической эволюции О. доминирующими могут становиться различные его аспекты. Их выбор определяется, главным образом, авторскими задачами, характерными для данной литературной эпохи.

Лит-ра: *Барт Р.* Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994; *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001; *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997; *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958 – 1993). СПб., 1997; *Тамарченко Н.Д.* Повествование в ряду композиционно-речевых форм // Введение в литературоведение. М., 2004; *Хализев В.Е.* О пластичности словесных образов // Вестник Моск. Ун-та. Сер. 9: Филология. 1980. № 2; *Чудаков А.П.* Описание // КЛЭ. Т.5; Historisches Wörterbuch der Rhetorik / Hrsg. G. Ueding. Darmstadt, 1992; Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Hrsg. C. Trager. Leipzig, 1980.

Г.А. Лобанова, Н.М. Гурович

ОППОЗИЦИЯ – см.: *Деталь, Структурализм в поэтике, Ценностная структура произведения*

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ – см.: *Литература художественная*

ОСТРАНЕНИЕ – эстетический принцип, согласно которому знакомое изображается как незнакомое и странное, привычное – как непривычное и удивительное. Термин принадлежит В. Шкловскому, который видел задачу искусства в том, чтобы вывести вещи из автоматизма повседневного восприятия и «дать ощущение вещи, как ви́дение, а не как узнавание».

В своей статье «Искусство как прием» (1916) Шкловский сформулировал принцип, который в высокой степени характерен для художественной мысли модерна. *Приемы* О., конечно, существовали в искусстве и литературе уже задолго до этого. Условно можно различать две линии О. – платоническую и аристотелевскую. Первая нацелена на познание «идеи», которая скрывается за поверхностью явлений, вторая обращает внимание на приемы, с помощью которых достигается деавтоматизация видения. К первой линии примыкает, например, А. Шопенгауэр, который считает, что искусство должно рассеивать туман, «покрывало Майи», застилающее действительность от наших глаз, или представление Л. Толстого о «снятии покровов», служащее критическому обнажению сути явлений. Толстовские идеи подхватываются в некоторых работах А. Воронского, в особенности в статье «Искусство видеть мир» (1928).

К аристотелевской линии, которая находит свое выражение в античной риторике и в маньеризме, можно причислить искусствоведа В. Воррингера, писавшего о «стремлении к абстракции» (Abstraktionsdrang), или В. Кандинского, ссылающегося на непосредственный детский взгляд на мир, которому чужд утилитарный смысл вещей. Прямым предшественником формалистской концепции О. можно считать А. Бергсона с его критикой упрощающего реальность практического взгляда. Из анализа толстовской повести «Холстомер» у Шкловского следует, что формализм устраняет внеэстетические аспекты О. В отличие от Шкловского, Б. Брехт, «эффект остранения» (Verfremdungseffekt или V-Effekt) которого явно соприкасается с термином и понятием русского литературоведа, включает в свою концепцию эпического театра элементы социальной критики. Пример Брехта говорит о том, что две линии О. не существуют отдельно друг от друга.

Принцип О. охватывает большой диапазон приемов на разных уровнях литературного текста. Нередко авторы пользуются «чуждым взглядом» – перспективой ребенка, сумасшедшего или «не понимающего» реальность путешественника. Подобной цели служит остраняющая перспектива лошади в «Холстомере» Толстого. Разные приемы О. нередко употребляются модернистской литературой в конструкции *сюжета*. Так, например, Брехт предлагает целый ряд техник разрыва фабулы монтажом и другими приемами. В стилистическом плане О. осуществляется отклонением от художественного стиля определенной поэтической школы или от норм обыденного языка, т.е. приемами, служащими «воскрешению слова» (Шкловский).

Лит-ра: *Брехт Б.* Избранное. М., 1988; *Воронский А.* Искусство видеть мир // Воронский А. Избр. статьи о литературе. М., 1982; *Гюнтер Х.* [*Günther H.*] Остранение – «снятие покровов» и обнажение приема // Russian Literature. 1994. № 36; *Хансен-Лёве О.А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001; *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе. М., 1990.

Х. Гюнтер

ОТКРЫТЫЙ ФИНАЛ – см.: *Финал*

ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ – см.: *Завершение художе-*

ственное, Позиция авторская, Ценностная структура произведения

ПАЛЛИАТА – см.: *Интрига*

ПАМЯТЬ ЖАНРА – по М.М. Бахтину, способность жанровой структуры литературного *произведения* сохранять в себе (в свернутом виде, т. е. лишь по отношению к истокам и поворотным точкам) пройденный *жанром* путь благодаря постоянному «обновлению и осовремениванию архаики»: «Жанр всегда тот же и не тот, всегда и стар и нов одновременно»; «жанр живет настоящим, но всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало»; отсюда его способность обеспечить «единство и непрерывность литературного развития» (Бахтин. ППД, с. 120).

Идее Бахтина, с одной стороны, отчасти близка концепция «памяти культуры» у Ю.М. Лотмана: здесь акцентировано изменение общего состояния культуры, создание нового *контекста*, который содействует активизации памяти по отношению к одним *текстам* и забвению других, неактуальных. Наряду с этим отмечена связь П. ж. с «неизменной традицией», т. е. с *каноном*. Сохраняя «прошедшее как пребывающее», «культурная память... противостоит времени». Переосмысление при этом – не внутренне противоречивый акт обновления собственной архаики, а результат разнообразных конфликтов «между жанровой природой текстов, доминирующих в памяти, и кодов, определяющих настоящее состояние культуры» (Лотман, с. 200–202). В литературном развитии этим подчеркнут момент прерывности, разрывов. С другой стороны, идее П. ж. близко (также отчасти) представление о форме как «отвердевшем содержании» у Г.Д. Гачева (напр., *трагедия* – определенный «отвердевший вопрос»), которое никаких перерывов или разрывов традиции не предполагает. В этом случае, наоборот, не подвергается сомнению не только многовековая устойчивость структуры жанра, но и неизменность его семантики (что подходит, конечно, лишь к *жанрам каноническим*); причем не ясно, каким образом становится возможным и как осуществляется обновление.

С точки зрения Бахтина, «память, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы»: отсюда и «твердые формы для отливки художественного опыта», т. е. каноны. В неканоническом *романе*, где «жанрообразующие силы действуют на наших глазах» а структура определяется «опытом, познанием и практикой (будущим)» (Бахтин, с. 447, 458–459) память о прошлом не ведет к воспроизведению готовых образцов. Она связана с авторским «художественно намеренным выбором» в области традиций (познанием прошлого), а также с гетерогенностью жанра: роман имеет три исторических корня – эпопейный, риторический и карнавальный. Обновление сочетается с возрождением архаики (не стилизующим, а реставрирующим), поскольку разные творческие возможности сосуществуют и различные тенденции развития взаимодействуют внутри одной жанровой традиции.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002; *Бахтин М.* ВЛЭ; *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1969; *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.

Н.Д. Тамарченко

ПАРАБОЛА – см.: *Притча*

ПАРАДИГМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ – исторически конкретные системные единства представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, о критериях и образцах *художественности*. Классицизм, например, есть такое историческое состояние общественного художественного сознания, при котором трагедии Шекспира или романистика Рабле воспринимаются как недостаточно художественные. Появление и укрепление в общественном сознании каждой новой П. х. совершается в стадиальной последовательности, именуемой художественно-историческим (в частности, литературным) процессом.

Понятие о П. х. утвердилось в современной теории литературы по аналогии с разработанной Т. Куном категорией «парадигм научности». В отличие от т. н. направлений, объединяющих писателей на основе общей творческой программы (при этом немало авторов остается вне группировок), П. х. охватывают не только создающих, но и воспринимающих произведения искусства: это культурообразующие объединения множества сознаний с общей для них художественной интенцией. Смена ведущей П. х. предполагает существенное изменение статусов субъекта, предмета и *адресата* художественной деятельности, вытекающее из нового понимания ее природы, что приводит к смещению ценностных ориентиров художественного сознания – критериев художественности. За такого рода изменениями всегда стоит некий качественный скачок творческой рефлексии: художественное сознание глубже проникает в природу самой художественности. Происходит открытие законов искусства, действовавших и ранее, но не актуальных (скрытых от сознания) для более ранних парадигм. Очередная П. х. не в состоянии отменить освоенного ранее: гипертрофируя вновь открытое, она лишь оттесняет на второй план (дезактуализирует) то, что доминировало на предыдущей стадии и будет аккумулировано последующими. Систематическое рассмотрение П. х. по одним и тем же параметрам ведет к построению исторически обоснованной общей теории искусства.

Первоначальная П. х. была выявлена и охарактеризована Аверинцевым под именем **рефлективного традиционализма**, которому предшествует «дорефлективный традиционализм» фольклора и мифа с их бессознательной, не отрефлектированной художественностью. Утверждение классицизма в национальных художественных культурах Европы – лишь завершающий этап многовекового господства нормативного художественного сознания, доминировавшего в историческом промежутке между архаической *синкретизма поэтикой* и «эстетической революцией» XVIII в., разрушившей основания *эйдетической поэтики*. Для всех модификаций рефлективного традиционализма в различные периоды его бытования (несмотря на реальное многообразие этих «субпарадигм») статус художественного произведения оставался единым. Со стороны субъекта художественной деятельности искусство мыслилось ремесленнической деятельностью по правилам («техне» на языке Платона и Аристотеля), подлежащей оценке согласно императиву мастерства (уровня практического владения правилами). Художник – это мастер, исполнитель некоторого жанрового задания. Определяющим отношением художественности оказывается отношение: *автор* – материал; критерием художественности – каноническая «правильность» текста, отождествляемая с мастерством его создателя. Исполнение жанрового задания может совершенствоваться, но само оно исторической динамикой якобы не обладает: «Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодолжную и

вполне присущую ей форму» (Аристотель, с. 51). Автор литературного произведения – изготовитель текста как вариации некоторого *канона жанрового*; его «ремесло» состоит в обработке «сырого» (прозаического) речевого материала и преобразовании его в особый язык – язык поэзии. Адресату художественной деятельности отводилась роль своеобразного эксперта, не уступающего, а то и превосходящего автора в знании тех правил, по которым строится авторский текст. Основа не подвергаемого сомнению взаимопонимания между писателем и читателем – конвенция *жанра*, мотивированная авторитетностью его классических образцов. Содержание первой П. х. состоит в осознании семиотической природы искусства (см. *Семиотика и поэтика*), что ведет к отождествлению *произведения* с *текстом*.

Антитрадиционалистская П. х., порожденная историческим кризисом нормативного сознания и нашедшая свою первоначальную реализацию в предромантических явлениях культуры (рококо, сентиментализм) может быть названа **эстетическим креативизмом**. Отныне, как это было сформулировано Кантом, «искусство» перестает отождествляться с «наукой» или «ремеслом» и начинает рассматриваться в качестве творчества. Произведение искусства более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной «новой реальностью» фикции, фантазма, творческого воображения. Такое произведение бытует лишь в авторском сознании (Лермонтов: «В уме своем я создал мир иной») в качестве *эстетического объекта*, оставляя тексту значимость своего «оттиска» в знаковом материале. Определяющим отношением художественности становится эстетическое отношение: автор – *герой*, в рамках которого формируется *модальности поэтика*. Предтечей столь существенного скачка в области художественной рефлексии выступил основатель систематической эстетики Баумгартен, впервые увидевший в деятельности художника не столько регламентированное исполнение задания, сколько креативное изобретение. В основании новой П. х. обнаруживается открытие эстетической природы искусства и последовательное освоение ее законов (целостности, оригинальности, концептуальности).

Парадигма эстетического креативизма, на почве которой выросла немецкая классическая эстетика, русская классическая литература и т. п. явления художественной культуры Нового времени, всего лишь за столетие прошла в своем стремительном развитии три существенных этапа. Они явились полемически сменявшими друг друга субпарадигмами: предромантической, романтической и постромантической. Уже на ступени **предромантизма** деятельность по правилам начинает восприниматься как факультативный признак искусства. Назначение последнего отныне не сводится к мастерскому оформлению нравственного и политического опыта, как это мыслилось Ломоносовым; искусству вменяется собственно эстетическая цель «изображать красоту, гармонию, и распространять в области чувствительного приятные впечатления» (Карамзин). Средоточием художественной деятельности оказывается не столько владение словом, сколько эмоциональная рефлексия (см. *Эстетика и поэтика*), организация переживания, в связи с чем художественный субъект мыслится как человек со специфически повышенной «чувствительностью»; эта природная одаренность ценится теперь значительно выше приобретаемого научением мастерства. В концепции авторства на смену императиву мастерства приходит императив вкуса. Произведение мыслится теперь как особого рода отношение между автором, героем и читателем (зрителем, слушателем), которое в тексте лишь фиксируется. По этой причине в рамках новой П. х. статус произведения могут приобретать любые, в частности прозаические, формы текстуальности, включая частные человеческие документы (дневники, письма, мемуары, исповедальные записки, путевые заметки). Отводимая адресату позиция со-чувствия, со-страдания, со-радования, эмоционального вживания в настроение героя данного произведения предполагает, что читатель – эмоциональное эхо автора, его «единочувственник», поскольку переживания, составляющие содержание художественной деятельности, мыслятся сверхиндивидуальными, общечеловеческими (аналогичными категории «расы» в санскритской традиции). Для адекватного эмоционального контакта текст должен быть наделен не столько «правильностью», сколько «красотой», то есть исключительной целостностью, при наличии которой не остается возможности заметить в его организации ничего недостающего или избыточного; читатель же должен обладать соответствующим вкусом, который бы позволял ему ощутить, рассмотреть, расслышать, оценить эту целостность, актуализируя в своем восприятии текст как «совокупность факторов художественного впечатления» (Бахтин. ВЛЭ, с. 18).

Романтизм явил собой художественную культуру антинормативного «уединенного» (Вяч. Иванов) сознания. В рамках романтической П. х. субъект художественной деятельности мыслится как созидающая в воображении и самоутверждающаяся в этом образотворческом созидании яркая индивидуальность гения, чья деятельность носит внутренне свободный, игровой характер самовыражения; «поэт ничему не учит, он и сам не должен превращать игру в труд» (Кант, с. 77). Гениальность отныне понимается как «способность создать то, чему нельзя научиться» (Кант, с. 79) и оттесняет на задний план не только мастерство, но и вкус. Искусство начинает восприниматься как условно-игровое жизнетворчество, своеобразная игра без оговореных заранее правил: игра с читателем в сотворение мира. Доминирующим критерием художественности впервые становится оригинальность: смелость разрушения стереотипов художественного мышления и художественного письма, что знаменовало осознание собственно творческой стороны эстетического, выражаемой законом невоспроизводимости творческого акта. Отрицается ориентация на какой бы то ни было канонический «сверхтекст» (Пушкин очень точно назвал романтизм «парнасским атеизмом»), в связи с чем категория жанра оттесняется со своего ведущего положения категорией *стиля* как индивидуального художественного языка, на котором, строго говоря, написан один единственный текст – текст данного шедевра. Творческий помысел гения никем не может быть постигнут вполне, однако романтического читателя это не удручает, поскольку он и сам своей индивидуальной самобытностью аналогичен автору: «Каждый человек ... в душе своей содержит роман» – эту «энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивидуума» (Шлегель, с. 254). Авторский текст становится для читателя предлогом и формой игровой реализации своего собственного «романа». С этой точки зрения, читать, духовно присваивая текст (как пушкинская Татьяна, которая в чужом тексте «ищет и находит свой тайный жар, свои мечты»), означает для читателя становиться самим собой, обретать внутреннюю свободу самобытной личности.

Классический реализм XIX в. при всем своем отталкивании от романтизма является продолжением и развитием креативистской художественной культуры. **Постромантическая** П. х. питается радикальным открытием другого (чу-

жого «я») в качестве самобытной реальности, аналогичной мне, но принципиально внеположной моему сознанию. В силу своей абсолютной единичности «я-в-мире» – такая форма существования, которая не поддается научному описанию; но благодаря своей самобытной целостности она поддается эстетическому обобщению и концептуализации. Герой литературного произведения – своего рода «действующая модель» человеческого присутствия. Творческий процесс писателя оказывается мысленным экспериментом с этой воображенной моделью, направленным на постижение духовного содержания жизни. Однако «дух определен здесь как частный, как человеческий», способный «полностью выразить себя в единственном человеческом образе» (Гегель. Т. 1, с. 84), т. е. как некоторое «я». Тот или иной строй эстетической целостности (см. *Модусы художественности*) оказывается одновременно откровением личностного смысла жизни, обобщающим принципом присутствия «я» в мире. Эпоха классического реализма выдвигает откровение некоторой истины о жизни на роль высшего предназначения искусства. После Гегеля художественная деятельность мыслится уже не просто связанной так или иначе с познанием, но собственно познавательной деятельностью, направленной на *мир персонажей* как аналог действительного мира. К вымышленному персонажу автор относится как к настоящему другому, силится постичь внутреннее «я» героя как суверенное. Субъект художественной деятельности самоопределяется при этом как «историк современности» (О. Бальзак), реконструирующий скрытую (внутреннюю) сторону окружающей его жизни подобно тому, как ученый историк реконструирует скрытые причины, факторы, следствия событий далекого прошлого; а произведение искусства предстает креативным аналогом реальной действительности (по преимуществу исторической современности), которая обретает при этом значимость неканонического «сверхтекста». На смену мастерству, вкусу, оригинальности в качестве главенствующих императивов художественного творчества выдвигается императив проницательности, концептуального проникновения в суть воображенного (Чернышевский), что делает достоверность ключевым критерием художественности и позволяет «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения» (Добролюбов). Быть адресатом, адекватным постромантической П. х., не так просто, как это может показаться, исходя из «жизнеподобия» реалистических произведений. От читателя также требуется проницательность (аналогичная авторской) в отношении к чужому «я» другого (героя). Литературная классика XIX столетия предполагает высокую эстетическую культуру сопереживания как развитой способности усмотрения общечеловеческого в индивидуальном. Реалистический читатель есть жизненный аналог персонажа – только в иной, в своей собственной житейской ситуации.

Модернизм – наиболее употребительный термин для парадигмы *неклассической художественности*, начало которой в конце XIX в. положили символизм и противоположный ему по своей направленности натурализм. Они явились порождениями «кризиса авторства» (Бахтин) – кризиса креативистского художественного сознания, принесшего ощущение исчерпанности оснований и возможностей классической художественности. Вл. Соловьев полагал, что последующее искусство, если оно вообще возможно, призвано творить «не в одном воображении, а ... должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» (Соловьев, с. 404). А Лев Толстой в трактате 1898 г. «Что такое искусство?» отверг его эстетическую природу и провозгласил художественность одним из существеннейших способов «духовного общения людей». И действительно, в основе всех постсимволистских исканий XX в. обнаруживается осознанность коммуникативной природы искусства, его неустранимой адресованности, связывающей художественную реальность с «действительной жизнью», которой принадлежат писатели и читатели литературных текстов. Подобно тому, как формирование текста со временем предстало не самоцелью, а только лишь манифестацией эстетической игры воображения, так и само творческое воображение в искусстве оказалось способом общения. Чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания оказалось необходимым быть «конвертированными» в образы другого сознания. Творец предстал перед необходимостью выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата. Именно так Толстой, напр., организовывал тексты своих «народных рассказов». А для постсимволиста становится аксиомой, что художественная деятельность – это «работа с восприятием» (Вс. Некрасов, современный поэт-концептуалист). Доминировавшие прежде «работа» с материалом, а затем (в XIX в.) «работа» с собственным воображением не могли быть устранены из искусства, но отошли в тень. Художественное произведение обретает статус *дискурса* – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель. Чтобы такое событие состоялось, чтобы произведение искусства было «произведено», не достаточно креативной (творящей) актуализации его в тексте, необходима еще и рецептивная актуализация в художественном восприятии. *Эстетический объект* перемещается в сознание адресата – в «концепированное» сознание читателя, которому произведение «навязывает известную позицию» (Корман, с. 210). Тогда как автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первозрителя, первослушателя собственного текста. (Само искусство режиссуры складывается именно в модернистской П. х.). Смещение вектора художественности от креативности к рецептивности потребовало от произведений эстетической неклассичности: известной *незавершенности*, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к сотворчеству.

Но в то же время искусство активизировало свое воздействие на воспринимающее сознание. Творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на реального адресата (а не только на воображаемого героя) ту или иную концепцию существования – способа присутствия внутреннего «я» во внешнем мире. Художественная деятельность мыслится отныне деятельностью, направленной на чужое сознание; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста. Субъект художественной деятельности оказывается организатором коммуникативного события. Адресат этой деятельности впервые осознается неэлиминируемым конститутивным моментом самого искусства – реализатором коммуникативного события. Эстетическое переживание воспринимающего должно стать самостоятельным внутренним «высказыванием» на уникальном художественном языке авторского текста, должно явиться самобытной *интерпретацией* общего с автором «художественного задания», когда адресат может по-своему (а иной раз и лучше самого автора) реализовать виртуальное содержание, потенциально присутствующее в тексте. Определяющим отношением художественной культуры становится отношение: автор – читатель (зритель, слушатель), превращающее эффективность воздействия на

воспринимающее сознание в решающий критерий художественности, а произведение искусства в рецептивную форму самой «действительной жизни» (Вл. Соловьев).

Эта неклассическая П. х. пока еще не исчерпала себя и продолжается постмодернистской субпарадигмой (см.: *Постмодернизма поэтика*), которая может быть охарактеризована как «рефлективный коммуникативизм».

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957; *Бахтин М.М.* Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968–73; *Кант И.* Из «Антропологии в прагматическом отношении» // ПМЭМ. Т. 3. М., 1967; *Корман Б.О.* Теория литературы. Ижевск, 2006; *Кун Т.* Структура научных революций. М., 2002; *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т.2.; *Шлегель Ф.* Фрагменты // ПМЭМ. Т. 3. М., 1967. См. также список лит. к ст. *Художественность.*

В.И. Тюпа

ПАРАДОКС – см.: *Абсурда поэтика, Фантастическое*

ПАРАЛЕПСИС – см.: *Фигуры риторические*

ПАРАЛЛЕЛИЗМ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ – образный и архитектонический принцип народной поэзии, отражение древнейшей (синкретической) стадии художественного развития, через которую прошли литературы всех народов.

Заслуга научного описания и теоретического осознания этого типа *художественного образа* принадлежит А.Н. Веселовскому. Самым архаическим вариантом П. п. ученый считал «двучленный». Общий вид его таков: «Картинка природы, рядом с ней таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего» (Веселовский, с. 133). Из двучленного П. п. развились, по Веселовскому, другие его формы. «Многочленный» П. п. возник из двучленного путем «одностороннего накопления параллелей, добытых притом не из одного *объекта*, а из нескольких сходных» (Там же. С. 175). Можно сказать, что перед нами первый «кризис» параллелизма, «открывающий возможность выбора» и «указывающий на большую свободу движения» (Там же. С. 176). «Одночленный» П. п. сыграл не менее важную роль в развитии поэтической образности. Его простейший вид – «тот случай, когда один из членов параллели (человеческий план – *С. Б.*) умалчивается, а другой является ее показателем». Этот вид П. п. не разрушает образность, а «выделяет и развивает ее» (Там же. С. 177). В частности, из таких коротких одночленных формул развились *символы* народной поэзии. Генетическая связь с двучленным П. п. и воплощенным в нем народным преданием отличает символ «от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм» (Там же. С. 179). Символ по своему генезису принадлежит к П. п., т. е. он гораздо древнее *тропов* и сам тропом не является. Завершает эволюцию П. п. «отрицательный» вариант этого типа образа. Его принцип такой: «Ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются. Чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса». По Веселовскому, отрицательная формула есть «выход из параллелизма, положительную схему которого он предполагает сложившеюся». Она подчеркивает «одну из возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь. Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного» (Там же. С. 188). Такова последняя форма синкретического типа образа. В ее внутренней структуре запечатлено то усилие, которое делает эстетическое сознание в своем стремлении начать ясно различать предметы. После отрицательного П. п. начинается качественно новая стадия развития художественного образа, основанная уже не на принципе синкретизма, а на принципе различения (см.: *Тропы*).

С точки зрения *исторической поэтики*, П. п. является образной формой, в которой воплотилась эволюция эстетического сознания от чистого синкретизма, при котором образ имел прямой и не фигуральный смысл, – к художественному иносказанию. В П. п. «Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною, и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения...» (Там же. С. 125-126). В П. п., таким образом, нет ни абсолютного тождества, ни полного различения, и такая смысловая структура – феномен, исторически возникший: в нем запечатлелись отношения, которые могли сформироваться только на определенной стадии развития образного сознания. А.А. Потебня считал, что эта образная форма («параллелизм выражения») несет в себе идею единства человека и природы в тот исторический момент эволюции, когда эта идея перестала быть сама собой разумеющейся: выраженность обоих членов параллели говорит о том, что тождество здесь стремится быть *представленным*, разыгранным; следовательно, уже нуждается в доказательстве (Потебня, с. 3).

Если использовать выработанное индийской поэтикой разграничение «выраженного» и «проявленного», то в П. п. «выраженным» является различие: оба сопоставляемых явления (природа и человек) в своей внешней форме самостоятельны, разделены в пространстве текста и связаны сочинительной (а не подчинительной) связью. Но «проявляемое», то есть сама возможность существования этого выраженного различия, здесь именно синкретизм. Синкретизм в П. п. – исторически и логически первичный и более глубокий смысловой пласт, чем различие, тогда как последнее еще не обладает самоценностью и является лишь «внешней» формой, под которой зияет еще «допараллелистская», кумулятивная архаика. Сказанное помогает понять историческую семантику П. п. и его место между чистым синкретизмом кумуляции и чистым различением тропа.

Лит-ра: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX нач. XX в. в свете историч. поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997; *Веселовский А.Н.* Психологич. параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. ИП. Л., 1940; *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков. 1914; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Якобсон Р.О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Р.О. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987.

С.Н. Бройтман

ПАРАТЕКСТ – см.: *Барокко поэтика, Драма (род), Игра*

ПАРАФРАЗА – см.: *Фигуры риторические*

ПАРЕНТЕЗА см.: *Фигуры риторические*

ПАРОДИЯ (греч. parōdia, букв. – перепев) в *поэтике* литературы – один из способов воспроизведения чужого *стиля* и *чужого слова* в *произведении*. По мысли М.М. Бахтина, *автор* в П. вводит в чужое слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности (отсюда здесь нарочито резкая ощутимость чужого слова). П. (пародийная *стилизация*) воссоздает пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир. П. воспроизводит чужой стиль вместе с его миром (она направлена и на предмет, и на пародируемое слово об этом предмете), причем авторское и чужое устремления, при всех возможных разновидностях пародийного слова, неизменно остаются разнонаправленными. Как показала О.М. Фрейденберг, происхождение пародии связано с идеей удвоения: рядом с трагическим и серьезным аспектом возникает второй аспект – смеховой; создавая смеховых двойников пародируемых явлений, П. раскрывает их подлинную сущность. М.М. Бахтин также рассматривал пародирование как создание развенчивающего двойника (в результате чего возникает тот же «мир наизнанку»), подчеркивая, что П. никогда не была голым отрицанием пародируемого. П. выполняет таким образом функцию «изнанки» пародируемого стиля (индивидуального авторского стиля, стиля литературной школы или литературного направления, стиля чужой национальной литературы) и связанного с ним мира, которые становятся предметом изображения и в этом смысле настоящими *героями* пародии; это позволяет ей играть роль специфической саморефлексии различных языков литературы. В процессе пародийного разрушения существующих стилей, за которыми стоят определенные способы художественного мышления, создаются произведения, так или иначе демонстрирующие свое отношение к чужому стилю и к чужому слову (романы М. Сервантеса, Ф. Рабле, Л. Стерна). Ходячее представление о пародии как о комическом *жанре*, чрезмерно сужающее вопрос и нехарактерное для огромного большинства пародий, подверг критическому разбору Ю.Н. Тынянов. В качестве важнейшей он выделил такую черту П., как направленность на другое произведение или на определенный ряд произведений, объединяющим признаком которых может быть жанр, автор или литературное направление; сама же направленность может иметь совершенно различный характер. Ю.Н. Тынянов разграничил *пародичность* (применение пародических форм в непародийной функции) и *пародийность* (направленность какого-либо произведения на какое-либо другое, тесно связанная со значением этого другого произведения в литературной системе). Пародичность есть средство комических жанров, тогда как пародийность вовсе не непременно связана с комизмом: все методы пародирования состоят в переводе пародируемого произведения или ряда произведений в другую систему. В П. пародируемый и пародирующий планы смещены; если П. *трагедии* будет *комедия*, то П. комедии может быть трагедия. Идеи Ю.Н. Тынянова созвучны наблюдениям О.М. Фрейденберг, выявившей генетическую связь П. с религиозными обрядами и праздниками, когда пародировалось все самое священное; П. сопутствует не комедии, а именно трагедии, единство же противоположных начал (абсолютной общности комической и трагической форм мышления) составляет природу всякой П., в основе которой лежит усиление содержания. П. может быть отдельным произведением (у Д.Д. Минаева, В.С. Соловьева, А.Г. Архангельского); элементы П. могут включаться в большие произведения, в том числе и в качестве вставных пародийных текстов (*романы* Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И. Ильфа и Е. Петрова).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПИД. М., 1979; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Новиков В.Л.* Книга о пародии. М., 1989; *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973.

В.Ш. Кривонос

ПАРОНИМ – слово, имеющее морфологическое и фонетическое сходство с другим словом, но не совпадающее с ним по значению. Сближение в тексте близкозвучных слов, однокорневых и разнокорневых, называется *парономазией*; сближение только разнокорневых слов, лишенных семантической и словообразовательной общности, – *паронимической аттракцией* или *паронимией* (В.П. Григорьев). В. Маяковский, противопоставив традиционным звуковым повторам «Чуждый чарам черный челн» (К. Бальмонт) паронимию «Леса лысы. / Лесa обезлосели. Леса обезлисели» (В. Хлебников), увидел новаторство в том, что хлебниковские строки не просто аллитерированы, а буквально «прошиты» повторами («не разорвешь – железная цепь»). Количество совпадающих звуков превышает число несовпадающих. Внимание поэта сосредоточено не на отдельных звуках, а на словах-П. и их семантических характеристиках. Семантизировать звуковую близость слов вопреки реальным словообразовательным связям не составляет труда: «Лыс» то, чем стал «лес»; «лось», «лис» – «те, кто живет в лесу».

Однако поэтическая этимологизация типа «чудь начудила» (А. Блок), «гора горевала» (М. Цветаева) – только частный случай некоторого звукосмыслового «внутреннего склонения корня» (В.П. Григорьев). Вот пример реализации «ассоциативного поля», создаваемого «корнем» МН: «И неминуемо минуем / твою беду / в неименуемо немую / минуту ту» (А. Вознесенский). Здесь звуковое сходство слов – свидетельство их смысловой связи. Этим паронимические сочетания отличаются от звуковых повторов как чисто фонетического явления. Так непреднамеренное звуковое сходство поднимается до уровня поэтической семантики, а паронимия из частного явления, каким она была в классической поэзии, «превращается в важный прием словоупотребления и организации текста, определяющий не только своеобразие отдельных поэтов, но и целых исторических периодов развития поэзии» (Н. А. Кожевникова).

Лит-ра: *Григорьев В. П.* Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в. // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества. Калинин. [Вып.] 5. 1975; *Григорьев В. П.* Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977; *Лотман М.* О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // ТЗС. Т. 11: Семиотика текста. Тарту, 1979; *Кожевникова Н. А.* Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая орг. текста. М., 1990; *Северская О. И.* К описанию семантики паронимической аттракции // ВЯ. 1990. № 3.

А.Г. Степанов

ПАСТОРАЛЬ – см.: *Идиллия*

ПАФОС – см.: *Модусы художественности, Драма (жанр)*

ПЕЙЗАЖ – разновидность *описания*, цельное изображение незамкнутого фрагмента природного или городского пространства.

В плане структуры П. сохраняет все отличительные особенности описания (см. *Описание*). Особенно значимы в нем границы между предметом изображения и субъектом ви́дения, с одной стороны, и с изображенным миром в целом, с другой. Степень четкости и подвижности этих границ может варьироваться. В структуре П. важно соотношение фона и *детали* (она может быть связана с различными аспектами восприятия наблюдателя – зрительными, слуховыми или обонятельными), а также статики или динамики. В некоторых случаях значимым становится и временной уровень. Особую роль в структуре П. играет *точка зрения* субъекта ви́дения, которая может организовывать пространство в описании и определять четкость границ. В частности, индивидуализированная точка зрения обычно связана с четкой субъектно-объектной границей: «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» («Капитанская дочка»). Описание строится на движении взгляда и притом так, чтобы указать на печальное настроение субъекта ви́дения (это достигается цветовой гаммой: свинцовый, белый, черный, а также словами «грустно», «однообразные»). При этом изображенная картина природы сохраняет самостоятельность по отношению к данному субъекту.

Более сложный случай находим в рассказе Тургенева «Три встречи»: «Молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви кротко синело ночное небо, лился дремотный свет луны; перед каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая пестрая тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным бледно-ярким светом, с другой – они стояли все черные и непрозрачные; странный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропадавшие под ними дорожки, как будто манили под свою глухую сень».

В этом описании происходит «очеловечение явлений природы, приписывающее внешнему миру настроения и переживания рассказчика» (Жирмунский, с. 51). Эмоциональные эпитеты-метафоры («кротко», «дремотный», «сдержанный») демонстрируют восторженную субъективность точки зрения героя, а не «живую» сущность неба или шороха. Даже когда деревья наделяются способностью «звать» и «манить», субъектно-объектная граница сохраняется, поскольку сравнительные обороты «как будто» указывают на то, что речь идет именно о «приписывании» миру некоторых свойств. Благодаря такой организации П. Тургенев создает яркую эмоциональную атмосферу, которая предваряет появление романтической незнакомки.

Из всех разновидностей описания именно П. обладает наиболее широким кругом структурных возможностей. Границы в П. могут быть как предельно четкими и фиксированными, так и очень размытыми и подвижными. Первое мы видим в «Казаках» Л.Н. Толстого:

«Был тот особенный вечер, какой бывает только на Кавказе. Солнце зашло за горы, но было еще светло. Заря охватила треть неба, и на свете зари резко отделялись беломатовые громады гор. Воздух был редок, неподвижен и звучен. Длинная, в несколько верст, тень ложилась от гор на степи. В степи, за рекой, по дорогам, везде было пусто».

Изображенные явления имеют точные пространственные характеристики (заря занимает именно «треть» неба и т. д.). Проблема отделения субъективного от объективного не возникает. П. дает читателю точное представление о месте и времени действия. Наоборот, подвижность одной границы и нечеткость другой можно увидеть в ночном П. из рассказа И.А. Бунина «Мелитон»:

«Слышно было, что рассказывал он в песне про какие-то зеленые сады, с добрым укором напоминая кому-то те места, где "скончалась-распрощалась, ах, да прежняя любовь..." Ночь сияла. Месяц выбрался на самую середину неба, стал над самым прудом. Изредка по воде что-то струисто поблескивало, точно там вился серебристый уж. У противоположного берега воды как будто не было. Там была светлая бездна в другое, подземное небо. Вековые дубы и березы на том берегу казались теперь выше, стройнее, чем днем. Но еще лучше был тот лес, который, вверх корнями, темнел под берегом, уходя в эту бездну вершинами. А вдали, за лесом, небо уж стало стеклянно-зеленое, там, в полях, начали свежо и отчетливо бить перепела... Я закрыл глаза. Когда же очнулся, был уже день».

Границы между описанными явлениями тут обозначены нечетко (неизвестно, где именно мог виться уж, где начинается и где кончается «бездна» и т. д.). Нет точных обозначений и для состояния героя. Граница между реальным и иллюзорным то устанавливается (с помощью сравнительных оборотов и слова «казались»), то разрушается (существование «подземного неба» и подводного леса мыслится как вполне объективный факт). В результате мы не можем уверенно разделить субъективный взгляд *рассказчика* и объективную действительность. Поэтому можно говорить о том, что данный П. служит, в первую очередь, постановке некоторой философской проблемы (а именно, проблемы реальности).

Разумеется, между указанными крайними случаями возможны промежуточные варианты. Предметные границы могут быть в целом размыты, но при этом отчетливо выделяется какая-либо одна деталь. Нарушение субъектно-объектной границы происходит с меньшей интенсивностью и приводит не к потере чувства реальности, как в приведенном фрагменте из Бунина, а к установлению некоторого нового соотношения между субъектом и объектом. В стихотворении Ф.И. Тютчева «Есть в осени первоначальной...» на не совсем определенном общем фоне четко прорисована одна деталь («паутины тонкий волос»). Субъектно-объектная граница в первых двух строфах сохраняется, но в конце третьей строфы, т. е. в *финале* стихотворения, нарушается: «И льется чистая и теплая лазурь / На отдыхающее поле». Перед нами явно субъективный образ («льющаяся» лазурь), но, поскольку никаких ограничительных указаний нет, он выступает в качестве объективного. В результате происходит соединение человека с миром, наступает «короткая, но дивная пора» гармонии.

Способность П. к реализации самых разных структурных возможностей проявляется и на уровне его соотношения с изображенным миром в целом. В некоторых случаях П. имеет ярко выраженный символический *подтекст*. Тогда он может универсализироваться, стать *образом* целого. Если внутри него есть какая-либо иерархия или оппозиция, то ее аспекты могут раскрываться в П. через пространственные категории (верх и низ, правое и левое и т. д.). В качестве примера П. с высокой степенью обобщения можно привести

фрагмент из финала «Белой гвардии» М. Булгакова:

«Последняя ночь расцвела. Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес Бога, облекающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную. В алтаре зажигали огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами. Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч».

Этот П. в символической форме раскрывает соотношение мира людей с более высоким уровнем мироздания. П. противоположного типа – с низкой степенью обобщения можно найти, напр., в начале седьмой главы «Евгения Онегина»: «Гонимы вешними лучами, / С окрестных гор уже снега / Сбежали мутными ручьями / На потопленные луга. / Улыбкой ясною природа / Сквозь сон встречает утро года; / Синея блещут небеса. / Еще прозрачные, леса / Как будто пухом зеленеют...». Здесь описание природы ценно само по себе. Характеристики, которые можно было бы отнести ко всему изображенному миру произведения, отсутствуют.

Возможны и промежуточные варианты. В русской лирике XIX – XX вв. достаточно распространена комбинация архетипических мотивов в «пейзажные комплексы» (Эпштейн, с. 129): в стихотворении может быть создана картина природы, части которой являются вариантами одного *архетипа* (например, хвойные деревья, сидящие на них совы или вороны и лучи заходящего солнца – это различные выражения одной и той же мифологической семантики смерти). В таких случаях изображение вполне конкретных явлений одновременно раскрывает и некие древние связи, существующие в мире. Универсализация П. иногда бывает возможна и в отсутствие символического *подтекста*: в частности, когда все произведение представляет собой П. Это часто наблюдается в лирике и реже в прозе.

По-видимому, такая широта структурных возможностей П. объясняется его особыми задачами. Изображение природного или городского пространства, так или иначе, ставит вопрос об отношениях человека с миром в целом. Эта способность к универсализации выделяет П. среди других разновидностей описания: ведь портрет или интерьер по своей природе связаны лишь с отдельными частями этого мира. Поэтому их возможности оказываются более ограниченными.

Очевидно, что структура П. тесно связана с его функциями. П. часто становится служебным *компонентом*. Он используется для передачи внутреннего состояния героя и специфики его восприятия мира. Иногда П. служит характеристике не отдельного персонажа, а целой группы (например, некоторого социума). Эту функцию выполняет, как правило, городской П. С помощью описания природы решаются различные сюжетные задачи: *экспозиция*, разъяснение условий, в которых развивается действие, мотивировка и т. д. Иногда П. становится эмблематическим обозначением некоторых социально-политических событий (например, буря часто становится *эмблемой* политических катаклизмов). В этих случаях субъектно-объектная граница не нарушается. Четкость же предметной границы может варьироваться. Но если отношения человека с миром, и с природой в том числе, становятся сами по себе проблемой, то П. получает более самостоятельный характер. Он становится образом целого и раскрывает некоторые качества или состояния, присущие миру. В этом случае субъектно-объектная граница нарушается с различной интенсивностью. Предметная же граница становится более размытой.

Лит-ра: *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова. М., 1989; *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. СПб., 2001; *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Жирмунский В.М. ТЛ-ПС; *Кормилов С.И.* Пейзаж // ЛЭТП. М., 2001; *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004; *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 2002; *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989; *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990; *Lobsien E.* Landschaft in Texten. Stuttgart, 1981; *Tieghem P. van.* Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen. P., 1960.

Г.А. Лобанова

ПЕРВООБРАЗ – *образ*-двойник *произведения*, изоморфный, с одной стороны, его *структуре* как целого (с такой точки зрения, являющийся его моделью); с другой – внеструктурной первооснове мира, подобием которой стремится быть структура произведения. Соотношение между последним и П. трактуется двояко: (1) П. – существующий вне произведения источник и ориентир для *автора* в процессе генезиса и становления созданной им структуры; (2) П. – элемент, точнее – «первоэлемент» внутри этой структуры: «свернутое» зеркальное отражение завершенного целого и поэтому своеобразный «ключ» к его смыслу, предложенный автором *читателю*.

Различие трактовок имеет, конечно, историческое происхождение и связано с переходом от классической картины мира к неклассической, от *канонических жанров* к *неканоническим*. Для первых *канон* и есть П., носителем которого выступает структурная схема произведения-образца; поэтому читатель созданного «по канону» творения обладает готовым (традиционным) принципом восприятия его в качестве целого – осознанно или неосознанно сопоставляя его с этой схемой. В произведениях же неканонических жанров сама их целостность далеко не очевидна (поскольку представляет собой, по слову Л. Толстого, «лабиринт сцеплений»), так что её постижение требует от читателя определенного уровня культуры и специальных сознательных усилий; ориентация же на внеструктурный П. или включение П. в состав произведения содействуют непосредственному, интуитивному постижению его единого смысла.

В каждом из трех литературных *родов* доминирует один из аспектов художественного целого: отсюда и специфика П. Так, в *лирике* нераздельность-неслиянность автора и героя запечатлена непосредственно в своеобразии лирического слова: поэтому один из наиболее очевидных примеров П. – слово, анаграммированное в тексте стихотворения; другой – метр (в его конкретном варианте) как П. ритмического облика стихотворения. Но в *металирике* возможен также П., являющийся символическим отображением (свернутым вариантом) лирического сюжета. Пример – «Натянутая тетива / Тугого лука» как П. в стихотворении Пастернака. В *эпике* П., как правило, представляет собой в первую очередь модель *мира персонажей* (ср.: золотые весы Зевса в «Илиаде»); в *драме* – один из вариантов или даже *инвариант* отражения основной ситуации в *монологах* или *диалогах* героев. Напр., *сюжетная ситуация* пьесы «На дне» имеет прямо противоположные отражения в текстах стихотворения Беранже и песни «Солнце всходит и заходит»: «надстроенная»

таким образом над сюжетом, ситуация идеологического выбора на самом деле мотивирует поступки персонажей и определяет их судьбы; в этом смысле именно она – П. произведения как драматического целого.

В своём первом и исторически раннем значении понятие «П.», по-видимому, совпадает с понятием «эйдос» в платонизме и неоплатонической традиции. У Платона, по А.Ф. Лосеву, термин «эйдос» означает «вúденис живого организма, целостного единства», «л и ц о предмета, л и к живого существа», т. е. «конкретно-данный смысл» (Лосев. Очерки античного символизма и мифологии, с. 231–240). Что касается непосредственно эстетики Платона, то «внутренняя или жизненная сторона искусства превратилась у него в божественный первообраз... а внешняя и чувственная сторона, осмысляемая этим первообразом,... превратилась в неистовство, в экстаз, в эротич. энтузиазм» (Лосев. Словарь античной философии, с. 43). Отсюда и определение – в русле этой традиции – *художественной формы* как «арены игры первообраза с самим собою...»: он «остается самим собою, в то время как все, что есть в художественной форме помимо него, всецело подчиняется ему, так что он пребывает в самодовлении среди этой чувственности и этого осмысления, затраченных на его воплощение...» (Лосев. Диалектика художественной формы, с. 111). В современном литературоведении понятие П. оказывается необходимым, когда неподвижности (объективной данности) *текста* противопоставляют становление произведения в сотворческой деятельности читателя. Отсюда различение таких диалектически сменяющих друг друга стадий порождения художественной целостности, как её «первоэлемент», «саморазвивающееся обособление» и «завершение» (Гиршман, с. 48). В то же время, сохраняя эту общую предпосылку, нельзя не учитывать историческое различие между традиционально-готовым и нетрадиционно-проблематичным типами целого.

В области лирики момент перехода от одного к другому – рубеж XIX–XX вв., когда «возник новый тип художественной целостности – со своим бытийно-эстетическим статусом, субъектно-образной структурой, со своим исходным принципом (первообразом) и закономерностями его развертывания и завершения». У Блока, напр., «идущие ещё от Бодлера символистские мировые “соответствия” стали новым первообразом» (Бройтман, с. 211-214). Такой П. принципиально аморфен, соответствуя доструктурной первоосновe мира и отображаясь во внелогических смысловых связях, создающих единство произведения. По формулировке Г.С. Померанца (на которую в этом пункте ссылается цитируемое исследование), это онтологически первичное, предшествующее отдельным предметам «текучее единство» (Померанц, с. 199. Интересно, что в комментируемом таким образом стихотворении Мандельштама «Silentium» есть строки о слиянии с «первоосновой жизни»). Оно, по-видимому, представляет собой нечто вроде «индивидуального эйдоса» – личного возврата к «дорефлективной» образной архаике: к образу синкретической слитности взаимоподобных явлений, из которой они на мгновение выделяются и вновь растворяются в неразличимой всеобщности.

В романе совершенно иной, чем в лирике периода *художественной модальности*, но не в меньшей степени противоположный литературе «рефлективного традиционализма», исторически новый тип П. появляется еще в XIX в. Так, в «Евгении Онегине» осуществленный роман как целое соотнесен со своими концентрированными и одновременно провидческими отражениями, с одной стороны, в творческом сне Автора (с его «магическим кристаллом»), а с другой – в сне Татьяны с её гаданием: полное соответствие равноправию планов героя и Автора и нераздельности-неслиянности самих этих фигур. В «Войне и мире» образ мира, созданный всем романом, дублируется в сне Пьера в плену, когда он видит шар, состоящий из движущихся, сходящихся и расходящихся капель и слышит слова учителя, что это и есть жизнь: таково же в романе как целом расхождение, сближение и соединение сознаний и судеб. В «Преступлении и наказании» *контекст* П. – это также сон (Раскольникова на каторге): о поразивших человечество трихинах, живых существах, наделенных разумом и волей и внушающих заболевшему человеку, что он один обладает критерием различения добра и зла. Этот сон бросает новый свет на всю *фабулу*, которая ведь началась с момента, когда «странная мысль наклевывалась в его голове, как из яйца цыпленок». Во всех этих случаях форма *сна* – способ сближения кругозоров героя и автора на почве стихийного творчества и провúдения мирового целого с точки зрения вненаходимости (внежизненности) субъекта.

Такого рода П. по своей природе и функции эйдосу прямо противоположен: не произведение его развертывает, а он – «свернутое» отражение уже созданного художественного целого. Противоположны они и в другом отношении: П.-эйдос для каждого произведения может быть лишь единственным. Зато множественны его частные проявления. Как раз такую множественность имел в виду П. Валери, говоря о том, что «зачаточное состояние поэмы может быть самым различным: какая-то тема или же группа слов, несложный ритм, либо некая схема просодической формы равно способны послужить тем семенем, которое разовьётся в сформированную вещь. Эта равноценность первоэлементов – факт, заслуживающий особого внимания» (Валери, с. 131). Тем не менее, сама идея возможной равноценности «первоэлементов» ведет к более адекватному представлению о специфике П. в романе двух последних столетий. В нем возможно сосуществование разных и вместе с тем равноправных П. Это особенность тех жанровых структур, которые ориентированы не на классический образ героя и мира (тождественный себе и заключенный в твердо очерченных границах), а на образ гротескный (не совпадающий с собой и строящийся на переходе границ). Так, в «Преступлении и наказании» П. является не только образ заражающей и болезнетворной, наделенной самостоятельной жизнью и волей идеи-трихины, но также образ смерти и воскресения Лазаря. Эта двойственность отражает пограничность всей художественной реальности: как «расколотой» личности героя, так и мира, который тоже находится в состоянии выбора между противоположными вариантами своего будущего – гибели или спасения и возрождения.

Лит-ра: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997; *Валери П.* Об искусстве. М., 1976; *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007; *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993; *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995; *Лосев А.Ф.* Словарь античной философии: Избр. статьи. М., 1995; *Померанц Г.С.* Басе и Мандельштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970.

Н.Д. Тамарченко

ПЕРЕНОС (enjambement: от фр. enjamber – перешагнуть) – несовпадение синтаксического и ритмического членения стиха, при котором внутри строки имеется более сильная

синтаксическая пауза, чем в конце.

Известный еще в античности, П. развивается в эпоху освобождения поэзии от музыки, когда «разговорный стих... стремится приблизиться к прозаической речи и к свободным «говорным» интонациям, разрушая тем самым отчетливые композиционные грани, свойственные первоначальной песенной структуре стиха» (В.М. Жирмунский). В «Евгении Онегине», например, несовпадение ритмических и синтаксических границ на фоне четкого строфического членения рождало богатство интонаций и создавало впечатление естественности, непринужденности речи, что воспринималось как «победа нестиховой речи над стихом» (Ю.М. Лотман).

На содержательную роль П., вызванную разрывом интонационной линии, одним из первых указал Ю.Н. Тынянов. В стихах Я. Полонского «Кура шумит, толкаясь в темный / Обрыв скалы живой волной...» синтаксически не мотивированный П. становится «семантическим средством выделения слов». Если в прозаическом тексте с акцентированным повествовательной интонацией словом «скалы» эпитет сохраняет свою предметную характеристику, то в стихе он «как бы виснет в воздухе», поскольку, «будучи отделен от своего носителя, не выполняет функции предметной окраски...». П. способен перераспределять основные и «колеблющиеся» признаки значений, оживлять стертую, языковую метафору, «восстанавливать в правах» служебное слово.

Семантика П. не ограничивается сферой мелодики. Пример его миметического использования – строфический П., передающий состояние Татьяны от встречи с Онегиным, получившим письмо: «И, задыхаясь, на скамью // Упала...». Ритмический перебой не просто интонационно обогащает стих, но передает пластическую конкретность действия, которое в прозе могло быть только лексически обозначено. Дифференцирующая функция П., позволяющая соотнести две контрастные *темы*, реализована в «Медном всаднике»: «в противостоянии победоносно-маршевой четкости ритма стихотворных строк, замкнутых синтаксически, – для темы кумира, и настойчиво повторяющихся переносов, спотыкающегося ритма прозаизированных стихов – для темы Евгения» (Г.А. Гуковский).

В поэзии М. Цветаевой П. не только воспроизводит моторику действия или является одним из главных носителей экспрессии, но и создает логико-грамматическую двусмысленность стихового высказывания. Это демонстрируют, в частности, окказиональные переходы слов из одной части речи в другую с «повышением ранга морфологической категории» (Л.В. Зубова): прилагательное субстантивируется («Попытка ревности»), предлог превращается в наречие («Поэма Лестницы»). Показателен пример узуального «оживления» фразеологизма у Б. Пастернака: «И гам ворвался б: "Ливень заслан / К чертям, куда Макар телят / Не ганивал..." И солнце маслом / Асфальта б залило салат». Сукцессивное протекание фразы с резкими ритмическими разломами разрушает идиоматичность высказывания: Макар, гонящий телят, приобретает черты достоверности.

П. – наглядный пример сукцессивности восприятия стихотворного текста. «Он рассекает словосочетание, заставляет воспринимать отдельно первое слово, а потом отдельно второе, от этого каждое из них оживает во всей полноте своих потенциальных оттенков значения и по-новому сплетает их с такими же ожившими оттенками предшествующих слов» (М.Л. Гаспаров). Это позволяет утверждать, что П., реализующий «противоречие между грамматикой и стихом», – едва ли «не самое «интимное» свойство поэтической речи, единственный ритмический ход, который ни при каких условиях не может быть ассимилирован прозой» (М.И. Шапир).

Лит-ра: *Зубова Л.В.* Языковой сдвиг в позиции поэтического переноса (на материале произведений М. Цветаевой) // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. М., 1989; *Левинтон Г.А.* Три разговора: о любви, поэзии и (анти)государственной службе... II. От всего человека вам остается часть / речи (Три заметки о Бродском)... // Россия / Russia. Вып. 1[9]. М.; Венеция, 1998; *Матяш С.А.* «Визитные» переносы (enjambements) в поэмах Пушкина // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. 1999. № 2; *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924; *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 1. М., 2002; *Taranovsky K.* Some Problems of Enjambement in Slavic and Western European Verse // Intern. J. of Slavic Linguistics a. Poetics. 1963. Vol. 7.

А.Г. Степанов

ПЕРИПЕТИЯ (греч. peripeteia – внезапный переход) – особый *прием* развертывания трагического *сюжета*, сложившийся в древнегреческой драматургии и применяемый с целью эмоционального усиления «патоса» – трагического страдания. Аристотель называет П. «переменой делаемого в свою противоположность» (Аристотель, 1452a22).

Изначально источником трагического *действия* является *коллизия* (объективное противоречие, сложившееся в мире до начала развития *фабулы*). *Герой* совершает поступки, способные, с его точки зрения, восстановить справедливость (гармонию), т. е. разрешить коллизию. На самом деле *автор* таким образом подготавливает центральное событие трагического действия, в котором жизнь оказывается обозримой в целом, потому что меняется архитектоническая позиция героя: «Герой, несущий в себе весь пройденный и пережитый мир, возвращается к точке начала, – точке, лежащей вне времени и пространства этого мира, на его границе, ...как конец и канун свершения определенного мироустрояющего закона» (А.В. Ахутин).

Новое знание о мире обуславливает перелом действия, который вначале проявляется как «амехания»: герой как бы ничего не делает, вся его деятельная энергия оборачивается энергией сознания мира и человека вообще, сознания своей ответственности за выбор и учреждение нового мироустрояющего принципа. Классический пример – мучительная рефлексия Гамлета после разговора с Призраком. Приняв «решение», герой завершает трагический мир утверждением новых онтологических ценностей, вызревших в его муках познания, и, конечно же, эти его деяния выглядят «противоположными» по отношению к тем поступкам, которые он совершал в начале трагедии. Например, Эдип вначале активно выясняет причину бедствий вверенного ему государства, а затем сознательно вершит суд и наказание над собой.

Понятие П. может использоваться и для обозначения счастливого оборота, неожиданного, внезапного поворота к лучшему в судьбе эпического или комического героя.

Лит-ра: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957; *Ахутин А.В.* Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура. М., 1990; *Гаспаров М.Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в совр. классической филологии. М., 1979.

М.К. Кадубина

ПЕРСОНАЖ (фр. personnage, от лат. persona – личность, лицо) – действующее лицо, а также один из основных элементов *субъектной структуры* словесного *произведения*

наряду с автором-творцом и *рассказчиком* (или *повествователем*). П. – вторичный речевой литературный субъект (П. и рассказчик/повествователь созданы *автором* – первичным речевым субъектом), его слово (*реплики*, *диалоги*, *монологи*) – предмет изображения для повествователя или рассказчика. Перед читателем П. предстает как «видимая и оформленная индивидуальность» (М.М. Бахтин). Сфера активности П. – изображенный мир.

Понятиями, замещающими категорию П., т. е. синонимичными, а также коррелирующими с ним, в научной литературе и в практике анализа словесности выступают *герой, тип, характер,* действующее лицо. Чаще всего термин П. используют по отношению к эпическим и драматическим произведениям. Понятия «герой» и П. связаны друг с другом по признаку ролевого (функционального) значения в сюжете произведения и часто взаимозаменяемы, напр., литературный герой / персонаж; главный / второстепенный герой / персонаж; диалог / монолог героя / персонажа. Различия между ними определяются мерой участия в *сюжете*: герой всегда играет сюжетообразующую роль, а П. называют как сюжетообразующих, так и сюжетодополняющих действующих лиц. В большинстве известных нам словарей при толковании понятия «герой» используется П., и наоборот. Практика словоупотребления такова, что мы говорим: *система персонажей* (а не героев) произведения, и этот факт тоже позволяет нам сделать вывод о том, что понятие П. – более широкое, охватывающее собой действующих лиц первого и второго планов, активных и пассивных, постоянных и эпизодических. П., в отличие от героя, может только указываться без вовлечения в действие – как элемент среды, обстановки, ситуации.

Минимальная доля участия П. в сюжете позволяет отнести его к объектной структуре произведения. «Не все встречающиеся в тексте произведения антропоморфные существа или лица присутствуют в нем одинаковым образом. Одни из них имеют там статус объектов мира данного произведения. Это, так сказать, "персонажи-объекты". Другие из них даются только как изображения, но сами в мире произведения не появляются. Это "персонажи-изображения". А иные всего лишь упоминаются, но не выводятся в тексте ни как присутствующие объекты, ни даже как изображения. Это "отсутствующие персонажи". Их надлежало бы отличить от упоминаний лиц, которые по конвенции данного мира вовсе не могут в нем появиться. "Отсутствующие" же конвенцией не исключаются, а наоборот, допускаются. Поэтому их отсутствие заметно и этим самым – **значимо**» (Farino, с. 103). Возможна иная классификация типов персонажей в зависимости от их участия в действии: «...персонажи делятся на подвижных, свободных относительно сюжетного пространства, могущих менять свое место в структуре художественного мира и пересекать границу – основной топологический признак этого пространства, и на неподвижных, являющихся, собственно, функцией этого пространства» (Лотман, с. 229). Сопоставив приведенные суждения, можно заметить, что «подвижные» персонажи – это элементы субъектной структуры, то есть «ведущие персонажи» или герои, а персонажи, которые являются только функцией пространства – это «персонажи-объекты» или изображения. Они не участвуют в событии изображения, но являются частью изображаемого события и элементом «художественно целенаправленной соотнесенности всех "ведущих" героев и всех так называемых "второстепенных" действующих лиц в литературном произведении» (Н.Д. Тамарченко).

Таким образом, между категориями П. и герой, при всей смысловой близости, находим различия и в функциональной области (П. шире понятия герой), и в практике употребления терминов (система персонажей – но лирический герой), и в сфере использования («герой» употребляется при характеристике структуры произведений всех родов литературы).

Понятие П. соотносится с понятиями *тип* и *характер* в рамках антитезы «индивидуальное – общее»: характер – это индивидуализированный П. в противоположность типу как П., данному в значительном обобщении. По некоторым суждениям, социальный тип – это литературный персонаж, имеющий собирательный характер (Г.В. Краснов). Напр., тип лишнего человека, тип нового человека, тип маленького человека (в русской литературе XIX в.), тип литературного неудачника (С. Довлатов), тип простого человека (В. Шукшин). «Если характер устанавливается по отношению к последним ценностям мировоззрения, <...> выражает познавательно-этическую установку человека в мире <...>, то тип далек от границ мира и выражает установку человека по отношению к уже конкретизованным и ограниченным эпохой и средой ценностям, к *благам*, т. е. к смыслу, уже ставшему бытием» (Бахтин, с. 159). Таким образом, если понятия П. и характер актуальны для внутренней структуры произведения, ведут к пониманию авторской позиции, то тип – категория, размыкающая границы текста, указывающая на его связь с литературной и культурной традицией.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Благой Д.* Тип // ЛЭ-СЛТ; *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историч. освещении. М., 1962; *Гинзбург Л.Я.* О структуре литературного персонажа // Искусство слова. Л., 1973; *Гинзбург Л.* О литературном герое. Л., 1979; *Ильин И.П.* Персонаж // Совр. зарубежное литературоведение: Энциклопедический словарь. М., 1996; *Краснов Г.В.* Социальный тип // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Коломна, 1999; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1993; *Мартьянова С.А.* Образ человека в литературе. Владимир, 1997; *Михайлов А.В.* Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. М., 1990; *Cuddon J.A.* The Pinguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, 1992; *Farino J.* Введение в литературоведение. СПб., 2004; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989.

Л.Д. Польшикова

ПЕРСПЕКТИВА ПРЯМАЯ – см.: *Монологический роман, Полифонический роман, Точка зрения*

ПЕРСПЕКТИВА ОБРАТНАЯ – см.: *Гротескный субъект, Мифопоэтическое время, Полифонический роман, Точка зрения*

ПЕРФОРМАТИВ – см.: *Дискурс*

ПИСЬМО (комп. форма) – см.: *Эпистолярная проза*

ПИСЬМО (текст) – понятие, введенное *постструктурализмом*, означает: 1) языковые конвенции, которые лежат в основании «эпистемы» (исторически обусловленной системы воззрений на мир и человека) и определяют характер индивидуального речепроизводства (М. Фуко, Ж. Деррида); 2) социолект, речевую практику, *дискурс*, соучаствующие наряду с другими видами «письма» в формировании интер-

текста (Р. Барт, Ю. Кристева); 3) процедуру семантизации и осмысливания «множественного» *текста* (Р. Барт).

П. – укорененная в эпохе (эпистеме) надличностная дискурсивная практика, языковой код как свод предписаний и законов, которые предопределяют языковое поведение, а след., и мышление (в том числе и научное) индивидов, принадлежащих эпохе («...Мы мыслим внутри анонимной и ограничивающей системы мышления и системы языка, присущих эпохе...» – М. Фуко). М. Фуко выделил в истории европейской культуры три сменяющие друг друга важнейшие эпистемы и, соответственно, три вида вида «П.», относящихся соответственно к Ренессансу, веку рационализма, Новому времени. По М. Фуко, между разными видами П. существует «эпистемологический разрыв»: каждая исторически обусловленная его форма, вытесняясь идущей ей на смену, становится «архивом», но продолжает оказывать воздействие на индивидуальное речевое поведение. Задача деконструкции – выявить «сцену письма» (Ж. Деррида), чтобы реконструировать авторский голос, звучащий на его фоне.

В теории *интертекстуальности* П. – соучаствующая в создании интертекста форма социолекта, речевого поведения, дискурса, а также сама интертекстуальная практика: «...в его (скриптора – *В.М.*) власти только смешивать различные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них... Скриптор, пришедший на смену автору, несет в себе не страсти, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо» – Р. Барт).

Наконец, Р. Барт оперирует понятием «текст-письмо», антонимичным понятию «текст-чтение». «Текст-письмо», по его мнению, – «множественный» текст, который может быть «пере-писан» читателем, желающим превратиться «из потребителя в производителя текста... сполна насладиться чарами означающего, упиться сладострастием письма» (Барт. «S/Z»). «Текст-чтение» – «классический текст», чтение которого «оборачивается заурядным референдумом». В этом контексте «текст-письмо» представляется текстом эпохи креативизма, модернистским или постмодернистским.

Лит-ра: *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989; *Барт Р.* S/Z. М., 1994; *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1994.

В.А. Миловидов

ПЛЕОНАЗМ – см.: *Фигуры риторические*

ПЛУТ – см.: *Комическое, Плутовской роман, Трикстер*

ПЛУТОВСКОЙ РОМАН – первоначально вариант барочного *романа*, в котором свойственный этому направлению идеал реализуется в отрицательной форме, посредством обращения к «низкой» действительности современного мира. Наряду с позднеантичным, рыцарским и ренессансным романом – это одна из тех ранних форм, в которых происходило формирование *поэтики* романа Нового времени: при сохранении признаков карнавальной (мениппейной) традиции здесь возникает важная для жанра форма *повествования* от первого лица, осуществляется контакт *персонажей* с незавершенной современностью, появляется «проблематичный» романный *герой*.

Первый П. р. – «Жизнь Ласарильо с острова Тормес», отчасти пародировавший ренессансный рыцарский и пасторальный романы, а также некоторые мотивы религиозной литературы и таким образом подвергший издевательской по сути критике моральные институты общества и католическую церковь, появился анонимно в 1554 г. в Испании, обнаружив ряд особенностей поэтики, которые впоследствии определили в том числе существенные черты «классического» барочного образца европейского П. р. («Гусман де Альфараче» Матео Алемана, 1599–1604 гг.). Это: 1) как будто претендующее на аутентичность автобиографическое повествование от лица «ненадежного повествователя» диалогически обращенного к слушателю или читателю героя-аутсайдера; «ненадежность» рассказчика корреспондирует с описываемой в П. р. ненадежностью человеческих отношений (M. Bauer); 2) герой – пикаро (по-испански «мошенник», «бродяга», «пройдоха»; слово «плут», с XVIII в. часто заменяющее «пикаро», храня память о фольклорном трикстере с его амбивалентным характером, сглаживает отрицательные коннотации), авантюрист низкого происхождения, рассказывает о своих похождениях в прошлом (см. предисловие Кеведо), иногда давая им сомнительную интерпретацию; 3) *кумулятивный сюжет* (основанный на *хронотопе* дороги) включает в себя перипетии судьбы героя, который в одиночестве, на свой страх и риск вынужден бороться за свое физическое существование (нужда и голод – характерные мотивы), противостоять обстоятельствам, но (в классическом варианте П. р.) оказывается марионеткой в руках Фортуны и никогда не достигает своих целей во всей полноте. Попадая в трудное положение, он выпутывается из него, но тут же обнаруживаются новые сложности, заставляющие его снова и снова пытаться с ними справиться. Он видит человеческие слабости и использует их в своих интересах, по сути, ловко приспосабливаясь к постоянно меняющимся обстоятельствам. Хотя *ситуации*, в которых оказывается герой классической пикарески, часто весьма драматичны, вместе с тем он является также отчасти и комической фигурой, постоянно попадающей в неприятные положения; 4) картина общества, во многом увиденная с изнанки и со стороны, а потому обнаруживающая и сатирически освещающая многообразные пороки и слабости людей (хронотоп дороги позволяет организовать сюжет как серию встреч героя с представителями разных сословий). Расширению этой картины способствуют вставные истории, как правило, рассказанные другими персонажами в форме повествования от первого лица; 5) двойственная повествовательная перспектива: *рассказчик* и идентифицируется с собой-юношей в прошлом, и оценивает свои поступки с позиции, на которой он находится в момент повествования. Ласарильо рассказывает о том, как он, будучи мальчиком, чтобы не умереть от голода, учился хитрить, обманывать, красть и, отвергая все традиционные ценности, двусмысленно характеризует сегодняшний итог своих похождений (позорная должность глашатая, жена – содержанка священника) как вершину мудрости и счастья. Напротив, Гусман де Альфараче, в старости галерник, сочувственно рассказывая о своих юношеских похождениях, о «прекрасной свободе», связанной с отказом от чести, «уз земных и небесных», вместе с тем по-барочному оценивает их с позиций традиционно религиозных, свидетельствующих о тщете всех земных обольщений, что, однако, звучит не всегда убедительно; 6) подчиненность в целом позиции как будто наивного рассказчика-пикаро, несмотря на её двойственность, ярко выраженной авторской концепции (что характерно для *барокко* и проявляется особенно в испанском П. р.). Несмотря на скептическое замечание Кеведо о том, что никто не будет читать роман с целью избавиться от своих пороков, это позиция дидактическая, говорящая о несовершенстве человека

и общества.

Исходный сюжетный мотив романа – своего рода инициация героя-рассказчика: пикаро рассказывает, как он утратил наивные представления о людях, что и ввело его в мир низкой действительности. Таким образом, роман как бы документирует реальность: в испанском плутовском романе, как и в последующих образцах жанра в европейской литературе, предметом моральной критики становятся нравы современного общества, появляются картины исторической действительности с ее конкретными типами, среди которых и сам пикаро. Вместе с тем этот характерный для жанра контакт с действительностью еще в значительной мере условен, так как низкая реальность традиционно выступает в первую очередь в роли материала для утверждения высокого барочного идеала: так, невежественный Ласарильо цитирует Плиния. Авторская позиция в П. р., несмотря на свою религиозную и моральную ортодоксальность, наиболее ярко представленную в классическом варианте жанра, тем не менее обладает чертами амбивалентности: пикаро оказывается близок фигуре т. н. «демонизированного дурака» позднего средневековья, отступления которого от моральной нормы оказываются настолько соблазнительны, что способны поставить под вопрос саму норму, как это происходит в запрещенной инквизицией повести о Ласарильо. Плут оказывается в этом отношении близок шуту.

Отдельные элементы сюжетной структуры П. р. в дальнейшем переживают серьезные модификации. Герой Кеведо, как и Кураж Гриммельсгаузена, не способны к раскаянию, и автор относится к ним беспощадно. Напротив, к раскаянию неожиданно оказываются способны персонажи, отличающиеся крайним цинизмом, как Моль Флендерс Дефо. В романе Лесажа «История Жиль Блаза из Сантильяны» герой, отрекаясь от своего прошлого, в финале достигает социального и материального благополучия и даже становится дворянином; в романах Дефо плуты и плутовки, интересные своей предприимчивостью, также добиваются прочного социального положения. В большом ряду европейских (французских, английских, немецких) П. р. XVII–XVIII вв. выделяется «Симплициссимус» Гриммельсгаузена, в котором двойственность позиции героя наполняется серьезным проблемным смыслом. Широкая сатирическая панорама пороков и преступлений, сочно развертываемая на фоне 30-летней войны, получает традиционно-религиозную оценку, но позиция героя все же лишена однозначности: он и усваивает мирские пороки, и осуждает их; оставаясь внутренне чистым, он «плутует» со всеми готовыми ценностями, не будучи в состоянии ни принять этот мир, ни отречься от него.

После перерыва в полтора столетия П. р. возрождается в XX в., снова свидетельствуя об отсутствии прочных ценностных систем и свободном отношении героя к ним, так что формы поведения человека становятся предметом искусной игры, заслуживающей в глазах героя высокой оценки, как в «Признаниях авантюриста Феликса Крулля» Томаса Манна, к тому же пародирующих воспитательный роман. В романах Джона Уэйна и Кингсли Эмиса, воспроизводящих – отчасти в комической форме – отдельные черты пикарескного сюжета, герой-игрок, однако, чист душой, но в финале, как в П. р. XVIII в., достигает относительного социального благополучия. Плут становится воплощением протеистичности человека у Андре Жида; радикально усиливается моральная амбивалентность позиции героя-аутсайдера в имеющем отчетливую пикарескную жанровую основу романе Г. Грасса «Жестяной барабан».

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Кожинов В.В.* Происхождение романа. М., 1963; *Bauer M.* Der Schelmenroman. Stuttgart; Weimar, 1994; *Dunn P.N.* The Spanish Picaresque Novel. Boston, 1979; *Heidenreich H.* (Hg.) Pikarische Welt. Darmstadt, 1969; *Hoffmeister G.* (Hg.) Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation und Bibliographie. Amsterdam, 1987; *Jacobs J.* Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung. München; Zürich, 1983; *Wicks U.* The Nature of Picaresque Narrative, A Modal Approach // Publications of the Modern Language Association of America. 1974. № 89.

Н.Т. Рымарь

ПОВЕСТВОВАНИЕ 1) совокупность фрагментов *текста* эпического *произведения* (*композиционных форм речи*), приписанных *автором*-творцом одному из «вторичных» субъектов изображения и речи (*повествователю*, *рассказчику*) и выполняющих «посреднические» (связывающие *читателя* с *миром персонажей*) функции; 2) процесс общения повествователя или рассказчика с читателем, целенаправленное развертывание «*события рассказывания*», которое осуществляется благодаря восприятию читателем указанных фрагментов текста в их организованной автором последовательности.

В наиболее «узком» (специальном) значении термин относится к таким фрагментам текста, которые представляют собой разнообразные, адресованные читателю, сообщения: о событиях и поступках персонажей; о пространственных и временных условиях, в которых развертывается сюжет; о взаимоотношениях действующих лиц и мотивах их поведения и т.п. П. в этом смысле – лишь одна из типических форм высказывания повествователя или рассказчика наряду с *описанием* и *характеристикой*, а передача читателю различных сообщений – один из возможных вариантов посреднической роли этих субъектов изображения и речи. Но, во-первых, динамика «события рассказывания» была бы невозможна, если бы все композиционные формы речи повествователя (рассказчика) не представляли собой единую, последовательно реализуемую систему. Во-вторых, посредническая функция повествующего субъекта должна быть направлена не только на изображаемую действительность (разного рода сообщения о ней, а также описания и характеристики, рассуждения и пр.), но и на чужую (а иногда и на собственную) речь об этой действительности. И в самом деле, речи персонажей, произнесенные и непроизнесенные, вводятся с помощью типических формул, таких как «он сказал», «подумала она» и т. п. Такого же рода формулы используются и для перехода повествователя от одного своего сообщения (о событиях, месте и времени их свершения и мотивах поступков персонажей) 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. Организующую и объединяющую (композиционную) функцию имеет, таким образом, множество типических речевых фрагментов, которые сами по себе не относятся ни к какому предмету, но связывают и соотносят друг с другом все предметно направленные высказывания повествователя или рассказчика, присоединяя к ним (как бы представляя читателю) речи персонажей.

Термин «П.» чаще всего используется при изучении речевой структуры отдельных эпических произведений или всей художественной системы одного автора – в этом (речевом) аспекте. Учитывая разделение двух аспектов литературного произведения – «события, о котором рассказывает-

ся» (т. е. *события сюжетного*) и «события самого рассказывания» (М. Бахтин), – следует, с нашей точки зрения, ограничить значение термина исключительно событием рассказывания, т. е. общения повествующего субъекта с адресатом-читателем.

Такой подход позволит избежать смешения П. с *сюжетом*, характерного для русского формализма (сюжет, с точки зрения этой научной школы, в противоположность *фабуле*, – «порядок изложения» событий) и для структуралистски ориентированной *нарратологии*. Термин «récit» в специальном «Словаре терминов французского структурализма» определяется как «синоним *повествования*, близко по значению понятию "сюжет"» (Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М., 1975. С. 459). Более адекватны и эффективны, на наш взгляд, идеи о характерной для эпических произведений «опосредованности» (Mittelbarkeit) как специфическом признаке П., являющегося «коррелятом взаимосвязи между изображением и коммуникацией» (Weimann R. Erzählperspektive // Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig, 1986. S. 146). При подобном подходе интересующая нас категория может быть соотнесена, с одной стороны, с определенными субъектами изображения и высказывания, а с другой – с разнообразными специфическими формами организации речевого материала (композиционные формы речи), каковы, например, различные варианты *диалога* и *монолога*, *характеристика* или портрет *персонажа*, «вставные» формы (вставная *новелла* или стихи) и т.п. Два обозначенных аспекта художественной структуры связаны отношениями взаимозависимости и взаимоопределения: «не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи вызывают с известной определенностью представление о субъекте, строят его образ» (Кожевникова, с. 5). Нуждается в осмыслении в первую очередь как раз природа этой взаимосвязи или этого взаимоперехода. Необходимо также исключить не только те случаи, когда субъект высказывания (персонаж) не является изображающим, но и такие, когда говорящий (персонаж) видит и оценивает предмет, событие или другого персонажа, но нет процесса рассказывания – общения с читателем – как особого средства и в то же время (для автора) предмета изображения.

В терминологии отечественного литературоведения заметна связь с «теорией словесности» прошлого века, которая, в свою очередь, опиралась на разработанное классической риторикой учение о таких композиционных формах построения прозаической речи, как П., *описание* и рассуждение. В современной поэтике место «рассуждения» в этой триаде, как правило, занимает характеристика; в то же время возникло (под влиянием работ М.М. Бахтина) резкое противопоставление речи, цель которой – изображение предмета (обычно таковы высказывания *повествователя* или *рассказчика*), и прямой речи персонажа, которая является в первую очередь предметом изображения. В результате вся совокупность высказываний, имеющих изобразительные задачи (независимо от того, кому они принадлежат), стала называться «П.», а прежде равноправные с ним «описание» и «рассуждение» (характеристика) превратились в его составные элементы. Отсутствие сколько-нибудь строгих определений понятия проявилось в том, что авторы работ, посвященных классификации видов П., – как в русском, так и в западном литературоведении – сам этот термин никак не оговаривают.

Если П. в собственном смысле – тип высказывания, в котором доминирует информационная функция, то описание отличается от него функцией изобразительной, характеристика же представляет собой образ-рассуждение, цель которого – объяснить читателю характер персонажа. Очевидна связь характеристики с повествованием (сообщения об обстоятельствах: «предыстории» или «вставные биографии») и описанием: одна из возможных задач портрета – проникновение в сущность персонажа. Важно при этом учесть, что в кругозоре повествователя, равно как и с точки зрения персонажей, высказывания всех трех типов 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.

В отмеченной двойственности П. – сочетании функций особых (информативность, направленность на предмет речи) и более общих, вплоть до композиционных (направленности на текст) – причина распространенного мнения, согласно которому описание и характеристика – частные случаи П. В этом же – объективная основа частого смешения повествователя с автором. В действительности композиционные функции П. – один из вариантов посреднической роли первого из названных субъектов изображения. Учет этой роли как *инварианта* многообразных функций позволяет объединить «узкое» и «широкое» значение термина П.

Лит-ра: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987; *Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.М.* ПТД. Киев, 1994; *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980; *Греймас А.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сб. статей. М., 1985; *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; *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975; *Нечаева О.А.* Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Улан-Уде, 1974; *Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961; *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. 8., unveränd. Aufl. Stuttgart, 1991; *Prince G.* A dictionary of narratology. Andershot (Hants), 1988; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. 5., unveränd. Aufl. Göttingen, 1991.

Н.Д. Тамарченко

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ – основной и относительно наиболее близкий *автору субъект речи* и носитель *точки зрения* в литературном произведении: тот, кто сообщает *читателю* о *событиях* и поступках *персонажей*, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние *героя* и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т. п.), не будучи при этом – в отличие от *рассказчика* – ни участником событий, ни, что еще важнее, объектом изображения для кого-либо из персонажей.

П. по своему *кругозору* близок автору-творцу. В то же время, по сравнению с героями и рассказчиком, он – носитель наиболее нейтральной речевой стихии, общепринятых

языковых и стилистических норм. Так отличается, например, речь П. от рассказа Мармеладова в «Преступлении и наказании». Специфика П. 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. П. – не лицо, а функция. Или, как говорит Томас Манн (в романе «Избранник»), «невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования». Но функция может быть прикреплена к персонажу (или «дух» может быть воплощен в нем) – при том условии, что персонаж в качестве П. будет совершенно не совпадать с ним же как действующим лицом.

Повествующий Гринев – отнюдь не определенная личность, в противоположность Гриневу-действующему лицу. Второй – объект изображения для первого; такой же, как и все остальные персонажи. При этом ограничена условиями места и времени, включая особенности возраста и развития, тогдашняя точка зрения Петра Гринева на людей и события, но не ретроспективная точка зрения его как П. Гринева-персонажа, по-разному воспринимаемого другими действующими лицами. 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, созданию им своего «двойника» внутри изображенного мира. Так происходит в романе «Евгений Онегин». Тот, кто обращается к читателю со словами «Теперь мы в сад перелетим, / Где встретилась Татьяна с ним», конечно, – П. 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». В действительности в изображенном мире в качестве одного из героев присутствует, конечно, не автор-творец (это невозможно), а *образ автора*, прототипом которого служит для создателя произведения он сам как «внехудожественная» личность – как частное лицо с особой биографией («Но вреден север для меня») и как человек определенной профессии (принадлежащий к «задорному цеху»).

Понятие П. иногда смешивается с понятием «образ автора» (характерно для ряда работ В.В. Виноградова), но их можно и должно различать. Прежде всего, и то и другое следует отграничить – именно в качестве *образов* – от создавшего их автора-творца. От своего *прототипа* автор как художественный образ четко отграничен Б.О. Корманом. (см.: *Образ автора*).

Существует несколько путей решения проблемы различий между П. и рассказчиком. Наиболее простой – противопоставление двух вариантов освещения событий: дистанцированного изображения безличным субъектом персонажа, именуемого в третьем лице – «Er-Erzählung» и высказываний о событиях от первого лица – «Ich-Erzählung» (Р. Уэллек и О. Уоррен, В.Е. Хализев); полагают, что рассказчик легко отличим от *автора* именно благодаря форме первого лица, а третье лицо связано с позицией «всеведущего автора». Но как показывают специальные исследования, между типом речевого субъекта и названными двумя формами П. нет прямой зависимости. 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» (У. Бут), 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» (Б.О. Корман). Ясно, что при таком подходе один и тот же тип субъекта может сочетаться с разными грамматическими формами организации высказывания. Например, субъект «сказа», безусловно, должен квалифицироваться как рассказчик, независимо от того, ведется ли рассказ от первого лица (как у Зощенко) или от третьего (как в «Левше»). Но в этом подходе есть собственное не вполне оправданное ограничение: весь текст считается выдержанным в смысловой перспективе одного (авторского) сознания. Между тем, возможны и доминирование перспективы главного персонажа – притом, что она не совпадает с авторской («журнал» Печорина или «Записки из подполья»), и преимущество точек зрения целого ряда героев над любым возможным восприятием событий и поступков извне (например, в «полифоническом романе» Достоевского). К структурам подобного типа предложенные трактовки понятий «П.» и «рассказчик» без существенных коррективов не применимы. Третий путь – характеристика важнейших типов «повествовательных ситуаций», в условиях которых функция рассказывания осуществляется различными субъектами (Ф.К. Штанцель). В этом варианте решения проблемы противопоставлены – вслед за «новой критикой» – «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, фиксируется полярность «повествователя (в личной или безличной роли) и рефлектора». Кроме того, принципиальное значение придается «идентичности или неидентичности 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» (Stanzel). Несмотря на различие в терминологии, ясно, что исследователь имеет в виду те самые два типа повествующих субъектов, которые в нашей традиции принято называть П. и рассказчиком.

П., 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 автором-творцом из-за границ всего художественного целого, включающего в себя изображенное «событие самого рассказывания». «Всезнание» повествователя (например, в «Войне и мире») точно так же входит в авторский замысел, как в иных случаях – в «Преступлении и наказании» или в романах Тургенева – в него может входить и неполная осведомленность этого субъекта изображения.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПТД. Киев, 1994; *Виноградов В.В.* О

языке художественной прозы: Избранные труды. М., 1980; *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; *Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975; *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. 5., unveränd. Aufl. Göttingen, 1991.

Н.Д. Тамарченко

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ (нем. Erzählsituation) – типическое положение субъекта *повествования* по отношению к предмету изображения. Термин введен Ф. Штанцелем. П. с., с его точки зрения, – одна из схематично описываемых «трех основных возможностей оформления посредничества повествователя» (Stanzel. Theorie des Erzählens). Типология П. с. строится на основе трех категорий: лица, перспективы и модуса. Каждая из них подразумевает некоторую оппозицию: категория лица – тождественность или нетождественность мира повествователя *миру персонажей*, категория перспективы – видение изображаемого извне или изнутри, категория модуса – изображение через персонифицированного повествователя или через сознание персонажа-рефлектора. В последнем противопоставлении сказывается традиционная дихотомия «рассказ – показ» (П. Лаббок и *новая критика*).

Штанцель выделяет три П. с., в каждой из которых преобладает один из членов указанных оппозиций. В «Я-ситуации» (повествовании от первого лица) преобладает тождественность миров повествователя и персонажей. Так, в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна рассказчик истории сам является ее участником: «Мне было всего десять лет, когда это случилось, – но сам ли поступок дядин больше гармонировал с душевным моим состоянием в этом склонном к жалости возрасте, так что все существо мое мгновенно замерло в блаженнейшем трепете, – или же на меня воздействовало то, как и с каким выражением был он совершен... – я не знаю, – знаю только, что урок благожелательства ко всем живым существам, преподанный тогда дядей Тоби, так прочно запал мне в душу, что и до сих пор не изгладился из памяти». Ср. в «Записках охотника» Тургенева: «Кое-как дотащился я до речки Исты, уже знакомой моим снисходительным читателям, спустился с кручи и пошел по желтому и сырому песку в направлении ключа, известного во всем околотке под названием "Малиновой воды"».

В «аукториальной» П. с. доминирует внешняя точка зрения: «Сквайр догнал свою сестру в ту минуту, когда она уже садилась в карету, и частью силой, частью просьбами добился от нее приказания отвести лошадей обратно в конюшню. Это не стоило ему большого труда, ибо сестра, как мы уже указывали, была нрава самого миролюбивого и очень любила брата, хотя и презирала его недалекость, или, вернее, плохое знание света» (Г. Филдинг, «История Тома Джонса, найденыша»). Ср. в русской литературе: «Мсье Пьер не знал, кому отвечать, оглянул всех и улыбнулся. Улыбка у него была не такая, как у других людей, сливающаяся с неулыбкой. У него, напротив, когда приходила улыбка, то вдруг, мгновенно исчезало серьезное и даже несколько угрюмое лицо и являлось другое – детское, доброе, даже глуповатое и как бы просящее прощения» (Л. Толстой, «Война и мир»).

В «персональной» П. с. преобладает модус «рефлектора»: «В этом цоканье ему мерещился тусклый отзвук какого-то иного звона, дальний голос колокольца, подвешенного кто скажет где? – в глубине дома, в глубинах прошлого, в том мистическом другом мире, который мог бы расцвести и для него, если бы он – к добру или к худу – сам его не покинул. И тут он делал всегда одно и то же: бесшумно отставлял трость в угол и весь отдавался ощущению дома как огромной хрусталь чаши – огромного вогнутого кристалла, который полнится тихим гулом, если провести мокрым пальцем по его краю» (Г. Джеймс, «Веселый уголок»).

Ср. в русской литературе:

«Был запах ладана, и горячее падение восковой капли на костяшки руки, и темный, медовый лоск образа, ожидавшего лобзанья. Томные воспоминания, смуглота, поблескиванья, вкусный церковный воздух и мурашки в ногах. И ко всему этому теперь прибавились дымчатая невеста и венец, который вздрагивал в воздухе, над самой головой, и мог того и гляди упасть» (В. Набоков, «Защита Лужина»).

Предложенная Штанцелем типология П. с. получила широкую известность. При этом многие исследователи сходятся во мнении, что их классификация проведена недостаточно четко. В частности, речь идет о смешении критериев: если аукториальная и персональная П. с. связаны с использованием третьего лица и различаются точкой зрения, то П. с. от первого лица определяется исключительно присутствием повествователя в повествуемой истории, и это, по В. Шмиду, допускает возможность в ней как «аукториальной» точки зрения, так и «персональной» (Шмид, с. 88). Кроме того, недостаточно убедительно отграничиваются друг от друга «перспектива» и «модус». Как замечает Ж. Женетт, здесь «не различаются вопросы: *кто видит?* и *кто говорит?*» (Женетт, с. 202). Вероятно, именно этим объясняется то, что типология на основе трех двучленных оппозиций насчитывает только три варианта, хотя должна была бы дать шесть. По мнению В. Шмида, самое проблематичное в теории Штанцеля связано как раз с тем, что «центральное понятие – повествовательная ситуация – оказывается сложной категорией, где пересекается несколько оппозиций» (Там же. С. 110). Сам Штанцель четкого определения этой категории не дает. Несмотря на указанные противоречия, его идея сохраняет свое значение для современной *нарратологии*.

Лит-ра: *Бернштейн И.А.* Историзм в изучении романа // Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. М., 1978; *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 2. М., 1998; *Ильин И.П.* Нарративная типология // ЗЛ-Э. М., 2004; *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. Göttingen, 1991; *Stanzel F.K.* Typische Erzählsituationen im Roman. Wien; Stuttgart, 1955; *Stanzel F.K.* Typische Formen des Romans. Göttingen, 1993.

Г.А. Лобанова

ПОВЕСТЬ ПРОЗАИЧЕСКАЯ – одна из жанровых разновидностей *средней эпической формы* (наряду с *новеллой*, *рассказом* и новой, неканонической *поэмой*), которую отличает следующая система **константных** структурных признаков: 1) в области «события, о котором рассказывается» – доминирование *циклической сюжетной схемы*, ситуация испытания *героя* и поступок как результат этического выбора, принцип обратной («зеркальной») симметрии в расположении важнейших *событий*; 2) в структуре «события са-

мого рассказывания» – нерефлектируемый его характер, предпочтение временной дистанции, оценочная направленность *повествования* на этическую позицию героя и возможность авторитетной резюмирующей позиции, тенденция к переосмыслению основного события и приданию ему иносказательно-обобщенного значения (параллельный вставной сюжет или дополнительный его аналог в *финале*); 3) в аспекте «зоны построения образа» героя – серьезность, неравноценность изображенного мира действительности *автора* и *читателя* и в то же время потенциальная близость кругозоров действующего лица и *повествователя* (может реализоваться в финале); соотнесение героя и его судьбы с известными образцами поведения в традиционных ситациях и, следоавательно, трактовка центрального события как «примера» (зачастую – временного отклонения от нормы), а также извлечение из рассказанной истории жизненных уроков.

П. отличается от близких ей *жанров* и в аспекте *исторической поэтики*. *Канон* П. существует, но складывается в России исторически поздно, в период от 1830-х до начала 1890-х гг. (ср. процессы канонизации отдельных разновидностей романа, таких, как авантюрно-исторический, *социально-криминальный* и роман-детектив). П. – в отличие от новеллы – охотно использует готовые традиционные и притом отнюдь не «казусные» *фабулы* или проецирует на них события текущей современности. Источники её *сюжетов* – народное предание («Страшная месть», «Майская ночь, или Утопленница»), жанры волшебной сказки, *притчи* (одна из популярнейших моделей сюжета в П. Серебряного века – история Иова), *легенды* и *жития* («Иуда Искариот», «Отец Сергий»), а также предшествующая П. («Двойник», «Тьма»).

П. становится классическим жанром как раз в условиях господства реалистического романа, наиболее адекватного в Новое время воплощения *неканоничности* этого жанра. Поэтому в общей системе эпических жанров она могла реализовать потребность автора и читателя в сохранении традиционной каноничности (ср. интерес творцов русского романа XIX в. к легенде, притче, житию и т. п.). Вся история русского романа – от Пушкина до Толстого и Достоевского – имела в качестве своего дополнения процесс формирования и развития классической П., складывание ее канона. Сосуществуя с этим господствующим жанром, П., следовательно, выполняла в общей системе литературы функции *второй по значению* эпической формы. Именно на этом этапе истории литературы она выглядела формой практически «малой»: рассказ как таковой еще не выделился окончательно, а бóльшая часть П. Пушкина и Гоголя, послуживших образцами для последующих произведений этого жанра, по своему объему не превышала многие будущие рассказы.

С начала 1890-х гг. положение изменяется радикально. Не только доминирование романа осталось в прошлом (эта ситуация характеризует уже 1880-е гг.), но и рассказ успел приобрести в области *эпики* (и как раз в 1880-е гг.) едва ли не первостепенную значимость. В этих условиях П., с одной стороны, не могла не рассматриваться как альтернатива смысловой неопределенности (если угодно, амбивалентности) и, можно сказать, «этической безответственности» (Н.Т. Рымарь) соседствующих с нею эпических жанров – и романа, и рассказа. С другой стороны, именно она могла претендовать на равноценную замену прежнего варианта *большой эпической формы*: как жанр, который, подобно роману, создает и воспроизводит, пользуясь ценимой Тургеневым шекспировской формулой, «образ и давление времени». Следовательно, по отношению к предшествующему роману П. должна была самоопределяться во многом полемически. И действительно, в различных образцах этого жанра в литературе Серебряного века мы видим разнообразные отклики на предшествующий роман – русский и отчасти западноевропейский. Продуктивное, т. е. связанное с переосмыслением, продолжение тем и мотивов русского романа (экстраполяция их в современность и – через нее – в будущее) в основном происходит там, где П. обращается к творчеству Толстого и Достоевского. Реакция на тургеневский роман связана, напротив, со стремлением к ретроспекции: к вскрытию истоков этой разновидности жанра в мировосприятии и поэтике романтизма. В еще большей мере проявляется ретроспективная установка в пародийных и стилизующих реакциях П. рубежа веков на западноевропейский роман XVIII в. и на западноевропейскую и русскую П. XVIII и первой трети XIX вв.

Выполняя новые функции в системе литературы, П. Серебряного века оказалась одновременно трансформацией русского классического романа предшествующего столетия и лабораторией создания новых форм романа века XX-го.

Лит-ра: *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962; *Головко В.М.* Повесть как жанр эпической прозы. М.; Ставрополь, 1997; *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2000 (Гл. 6); *Михайлов А.Д.* Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М., 1989; Русская повесть XIX века. Л., 1973; Русская повесть как форма времени: Сб. статей. Томск, 2002; *Тамарченко Н.Д.* Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы: К 75-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2006; *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007; *Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. М., 1955.

Н.Д. Тамарченко

ПОВЕСТЬ СТИХОТВОРНАЯ – жанр синтетической природы, «двуродовое образование» (термин Б.О. Кормана), возникающее на стыке лирики и эпоса, стиха и прозы, своего рода стихотворный аналог *повести прозаической*. Сближается с такими жанровыми формами, как *поэма* (волшебно-сказочная и богатырская, а также романтическая), *баллада*, *стихотворный рассказ* и *роман в стихах*.

Проблемно-дискуссионный статус данной жанровой формы объясняется, по крайней мере, двумя обстоятельствами. Во-первых, привычными затруднениями в разграничении малых и средних повествовательных жанров – *рассказа*, *новеллы* и повести, особенно интенсивно подверженных в новое время процессу романизации (это в одинаковой степени относится как к прозаическим жанрам, так и их стихотворным аналогам). Во-вторых, дополнительными сложностями жанровой диагностики, обусловленными специфичностью именно стихотворного (поэтического, лироэпического) материала. Как показывает история этого жанра, П. с. – не просто дубликат исходной повествовательной структуры, аналог известного прозаического образца, но самостоятельный жанр, возникающий в результате жанрово-родовой конвергенции, развивающийся в особом «жанровом континууме» (термин Ю.Н. Чумакова), так до конца и не канонизированный в отечественной литературной традиции. Об этом свидетельствует и исторически сложившаяся практика жанровой номинации П. с. Отличающиеся предельной вольностью авторские обозначения жанра, не ставя своей целью строгую жанровую регламентацию, вместе с тем выявляют оригинальный опыт авторефлексии, предель-

но заостряющий проблемный статус П. с.

Попытаемся выделить важнейшие структурно-содержательные признаки и жанровые параметры П. с. Как и ее прозаический «двойник», данная жанровая форма в сравнении с *новеллой* «наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр» (Петровский, с. 602), предусматривающий взгляд *повествователя* «со стороны», разветвленную систему эпизодов, что «ставит художника в наиболее свободное отношение к изображаемому», «открывает перед ним возможности все более обстоятельного, детального исследования действительности» (Утехин, с. 102). В отличие от свойственного новелле интенсивного принципа сюжетно-композиционного развертывания, повесть предпочитает принцип экстенсивный, предполагающий детально-всестороннюю разработку сюжетно-психологической *ситуации*, использование возможностей сказового *повествования*, смысловых различий в кругозорах *героя* и *рассказчика*, однако, все-таки при доминирующей роли повествовательной рамки, всеобъемлющей позиции автора-повествователя. В противоположность органичному для новеллистического сюжета принципу кумуляции повесть предусматривает преобладание *циклической сюжетной схемы*, что сказывается и на ведущем типе конфликта, и на жанровой концепции личности: «изображенное в повести событие – лишь частный случай и даже *пример*, одно из возможных и *повторяющихся* проявлений *неизменных* условий человеческого бытия» (Тамарченко, с. 75). С этим связана и архетипическая основа жанра, характеризующаяся использованием всевозможных символических параллелей, ориентацией на жанровые стратегии *анекдота* и *притчи*.

Указанным параметрам, пожалуй, в полной мере соответствует «Саша» Н.А. Некрасова (1856). По объему и структурному составу это именно П. с.: 1-я глава экспозиционного характера выдержана в медитативно-элегическом модусе лирического повествователя; 2-я глава – история судьбы главной героини, поданная в модусе воспоминания и развернутая на фоне сельской *идиллии*, контрастно соотнесенной с *элегией* предшествующей части; 3-я глава – рассказ старичков-родителей о «страшной беде», приключившейся с Сашей после встречи с барином-соседом, воспроизведение наивно-бесхитростного строя патриархального сознания; последняя, 4-я глава, служащая рамочному завершению, возвращает к кругозору автора-повествователя. При этом показательно, что если в первой главе заявлена смена пространственной *точки зрения* (возвращение на родину «блудного сына»), то в последующих главах дает о себе знать преобладание временной дистанции (срок протяженностью три года и открывающаяся проекция в неопределенное будущее), что усиливает загадочность и психологическую динамику происходящего. Соотносящиеся друг с другом изменения во внутреннем состоянии Саши (переход от идиллической мечтательности к драматическим переживаниям) и мировоззрении учителя-соседа (переход от романтического энтузиазма к историческому скепсису), в свою очередь, образуют параллель духовной эволюции автора-повествователя, которой утверждается ценность именно циклического хода духовного развития: от скептических и мизантропических мыслей, элегической резиньяции («Жизнью измят я... и скоро я сгину...») к исторической вере и ободряющей надежде. При этом заметим, что в любовно-романической *фабуле* просматривается своего рода «роман в миниатюре», конфликт которого обнаруживает расхождение идейно-ценностных позиций героев. Но этот «роман» подается в свернутом виде, редуцированном рассказе, тогда как на первый план выходит «повестийная» *коллизия* – между чувством и рефлексией, стихией самой жизни и идеологическими формами сознания, ложными по определению (ср. о «современном герое»: «Что ему книжка последняя скажет, / То на душе его сверху и ляжет»). Введенный в начале повести *мотив* блудного сына и реализованный в последней главе сюжет *притчи* о сеятеле выводят к «аллегорическому истолкованию» произведения, что позволило А. Григорьеву предложить корректировку заглавия: «Саша, или Сеятель и почва».

П. с. – явление не только стихотворного эпоса, но и примечательный феномен лирической поэзии нового времени. Оценивая отдельные стихотворения с фабулой, в том числе и блоковское «На железной дороге», Б.О. Корман отмечал, что «лирическая поэзия во многом следует здесь за романной (повествовательно-прозаической) литературой, создавая ее поэтический аналог», своего рода «романы и повести в миниатюре» (Корман, с. 203). Однако в вопросе о повествовательной, или прозаизированной, лирике требуется большая строгость, а именно – выделение, с одной стороны, «кратчайших лирических новелл» (Л.Я. Гинзбург), строящихся с опорой на символическое выражение эмоции, а с другой – стихотворных рассказов и повестей, своеобразных аналогов и поэтических «двойников» малых и средних повествовательных жанров прозы. Остановимся только на одном примере – стихотворении Н.П. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842). Несмотря на кратчайший объем, стихотворение имеет сложную структуру: в его составе выделяются экспозиция и эпилог «обыкновенной повести», берущие на себя функцию лирического обрамления, а также основное событийное «ядро» повествовательного *сюжета*. Единство точки зрения рассказчика сообщает всему повествованию субъектную замкнутость, а повествовательному сюжету придает лирически взволнованную тональность. Благодаря этому и становится возможным «вчитывание» в сюжет повести других «обыкновенных историй» – подобных, например, той, одноименной, рассказанной И. Гончаровым, или той, которую поведал спустя почти целое столетие И. Бунин в новелле «Темные аллеи» (см. подробнее: Зырянов, с. 328–332).

Рассмотренные примеры демонстрируют расцвет жанра П. с., своего рода эталонные тексты жанровой традиции. Но в своем историческом развитии (ограничимся лишь данными русской литературы) П. с. переживала несколько этапов. Возникнув в последнюю четверть XVIII в., она вплоть до начала следующего столетия развивается в рамках традиции волшебно-сказочной поэмы, представляя собой переложение стиховыми средствами событий романно-сказочного и былинно-балладного содержания: таковы «Душенька. *Древняя повесть в вольных стихах*» И.Ф. Богдановича, «Бова. *Повесть богатырская стихами*» А.Н. Радищева, «Светлана и Мстислав. *Богатырская повесть в четырех песнях*» А.Х. Востокова.

В первую половину XIX в. П. с. развивается сразу же по нескольким направлениям. Первое из них связано с трансформацией традиционных жанров, таких как баллада, идиллия, басня-притча и сказка. Примером может служить книга В.А. Жуковского с характерным названием «Баллады и повести» (1831), включающая в себя «Двенадцать спящих дев. *Старинную повесть в двух балладах*» и «Перчатку», а также «Овсяный кисель» и «Красный карбункул». Во всех этих случаях жанровый эффект П. с. достигается за счет усиления эпической событийности и форм сказовой повествовательности. Тенденция к «стихотворной прозе» (А.С. Януш-

кевич) характерна и для гекзаметрических переложений Жуковским прозаических произведений, таких как «Суд Божий» и «Ундина. *Старинная повесть*».

Но второе, самое значительное и перспективное направление в развитии данного жанра связано с традицией романтической поэмы. Новую модификацию жанра находим в поэмах «Пери и ангел. *Восточная повесть*» и «Шильонский узник» В.А. Жуковского, «Кавказский пленник» А.С. Пушкина, «Чернец. *Киевская повесть*» и «Безумная. *Русская повесть*» И.И. Козлова, «Эдда. *Финляндская повесть*» Е.А. Боратынского, «Дева карельских лесов. *Повесть в стихах*» Ф.Н. Глинки, «Рассказ Кузьмы, или Вечер в «Кенигсберге» (*Истинная повесть в стихах*)» А.И. Полежаева, «Каллы. *Черкесская повесть*», «Ангел смерти», «Измаил-Бей» и «Демон» (варианты «восточных повестей») М.Ю. Лермонтова. Еще более перспективным в плане литературной эволюции представляется опыт иронических поэм «Граф Нулин» и «Домик в Коломне», а также «петербургской повести» «Медный всадник» Пушкина. Именно под их влиянием складывается «новый литературный жанр – реалистической стихотворной повести с комическим изображением повседневности и бытовых мелочей, со стремлением к разговорному языку – в словаре, фразеологии, интонациях и т. д. в связи с аналогичными устремлениями так называемой «натуральной школы» в области повествовательной прозы» (Жирмунский, с. 349).

В русле пушкинской традиции, поддержанной М.Ю. Лермонтовым («Тамбовская казначейша», «Сказка для детей») и его последователями, открывается самый плодотворный этап в развитии жанра П. с., характеризуемый взаимным обогащением поэзии и прозы, стихотворного лироэпоса и жанров прозаического *нарратива*. Именно на этом этапе (во многом благодаря эстетическим установкам «натуральной школы», а позднее и жанровому кругозору классического романа) П. с. получает строго очерченные контуры, приближаясь к верхнему пределу возможностей, установленных для ее прозаического «двойника». В этой связи отметим «поэмы» И.С. Тургенева «Параша», «Андрей» и «Помещик», обнаруживающие близость к «стихотворному рассказу» и «физиологическому очерку помещичьего быта» (В.Г. Белинский), а также А. Григорьева «Олимпий Радин» и «Встреча», имеющие жанровые подзаголовки «Рассказ» и «Рассказ в стихах». Показательны незавершенные произведения Н.П. Огарева «Матвей Радаев» и М.А. Стаховича «Былое. *Стихотворная повесть*», по отношению к которым вполне уместно жанровое обозначение «Отрывок из стихотворной повести (или романа в стихах)».

Опыт поэзии XX в. свидетельствует об актуальности пушкинской традиции иронических поэм: с опорой на исторический анекдот и прием финального *пуанта* выполнены многие поэмы Д. Самойлова, в том числе и «Струфиан. *Недостоверная повесть*». Освоение жанровой традиции С. п. можно усмотреть в поэме О. Чухонцева «Однофамилец». В любом случае русский поэт мог бы сказать словами Д. Самойлова: «Учусь писать у русской прозы, / Влюблен в ее просторный слог, / Чтобы потом, как речь сквозь слезы, / Я сам в стихи пробиться мог».

Лит-ра: *Ветшева Н.Ж.* «Ундина» В. А. Жуковского и «Медный всадник» А. С. Пушкина: стихотворная повесть 1830-х гг. // Русская повесть как форма времени: Сб. статей / Отв. ред. А.С. Янушкевич. Томск, 2000; *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978; *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003; *Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992; *Петровский М.А.* Повесть // ЛЭСЛТ; *Тамарченко Н.Д.* Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы: Сб. ст. к 75-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2006; *Утехин И.И.* Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести: (К постановке вопроса) // РЛ. 1973. № 4; *Худошина Э.И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»). Новосибирск, 1987; *Чумаков Ю. Н.* Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев // Пушкинские чтения: Сб. ст. Таллинн, 1990.

О.В. Зырянов

ПОВТОР – см.: *Мотив. Фигуры речи. Формализм в поэтике, Рифма, Стих, Эвфония*

ПОДРАЖАНИЕ – 1) в европейской эстетике от античности до XVIII в. – цель искусства и специфика его отношения к «природе», т. е. к действительности (см.: *Мимесис*); 2) поэтический жанр, в основе которого – стилизация какого-либо авторитетного, свойственного культуре иной эпохи или страны жанра-образца, т. е. один из вариантов «жанровой стилизации» (см.: *Стилизация*); 3) один из типических способов воспроизведения чужого литературного *стиля* (наряду со стилизацией, *вариацией* и *пародией*): подобно стилизации (в отличие от вариации и в противоположность пародии) интенция подражающего близка чужой, реализованной в стиле – объекте П., но при этом близка в максимальной степени – вплоть до неразличимости; подобно вариации, чужое произведение в П. используется в качестве модели для создания собственного, но – в отлчие от неё – с сохранением единства и цельности воспроизводимого стиля.

Примеры П. во втором значении в русской литературе первой трети XIX в. – «Подражания древним» Батюшкова или пушкинские «Подражания Корану». В текстах такого рода очевидна первостепенная значимость дистанции по отношению к чужой исторически или географически – культуре. Напротив, П. в третьем значении, как правило, воспроизводят авторитетный или просто популярный, но современный их авторам образец. Жанр П. как художественное высказывание, по Бахтину, – вид «двуголосого слова» (в нем взаимодействуют «две смысловые направленности», хотя и близкие друг другу): о несовпадении двух интенций сигнализирует соотнесенность «стилизуемого языка с современным языковым сознанием» и «чужеязыковыми интересами» стилизующего автора (Бахтин. ППД, с. 253; ВЛЭ, с. 174-175) Так, в упомянутых произведениях Батюшкова и Пушкина нельзя не заметить установку на языковую архаику и экзотику. П. в третьем значении, наоборот, – одноголосое высказывание: «Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усвояет себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего» (Бахтин. ППД, с. 254). Таково, напр., соотношение стихотворений «Певец» Пушкина (1816) и «Певец» Жуковского (1811).

В европейской литературе до начала XIX в. воспроизведение античных, а также библейских образцов носило, по-видимому, недифференцированный характер: границы между П. (в третьем значении), стилизацией и даже вариацией (за исключением таких крайних ее форм, как *бурлеск* и *травестия*) вряд ли осознавались. Примером П. библейским текстам могут служить типичные для поэзии

второй половины XVIII и начала XIX вв. переложения псалмов. На античные образцы, помимо уже упомянутых «Подражаний» Батюшкова, ориентированы «Памятники» Державина и Пушкина и такие стихотворения, как пушкинские «Подражания древним» (1833) или тютчевское «Кончен пир, умолкли хоры...». Как правило, П.-стилизации создавались на основе переводов, более или менее вольных.

Кроме того, неосознанность индивидуального авторства едва ли не до XVIII в., а в более поздние времена – пренебрежение авторскими правами в коммерческих целях выражаются в таком специфическом виде П., как продолжения или переводы-переложения (без ссылок на источник) различных популярных произведений другими авторами: «Дон Кихота», «Хромого беса» (Гевара – Лесаж), «Жиль Блаза» или в наше время, напр., – «Унесенных ветром» на Западе, сказок Боума в России и т. п.

Лит-ра: *Бахтин М.* ППД. М., 1963; *Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Квятковский А.* Подражание // Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966; *Кедров К.А.* Подражание // ЛЭС; *Розанов И.Н.* Подражание // ЛЭ-СЛТ; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.

Н.Д. Тамарченко

ПОДТЕКСТ – эстетическая информация, не выраженная совокупностью значений языковых единиц, т. е. непосредственным содержанием *художественного текста*. В основе формирования П. – диалогические отношения на разных уровнях *структуры*.

На уровне слова П. формируется за счет внутренней диалогичности слова, а также «диалога» между нормой и ее нарушением: на фоне нормы нарушения становятся эстетически значимы. За этот счет П. могут порождаться на уровне орфографии и грамматики (название сказки М. Салтыкова-Щедрина «Премудрый пИскарь»), словообразования («Я свирел в свою свирель». В. Хлебников). На синтаксическом уровне П. формируются любыми нарушениями синтаксических конструкций, включая авторскую пунктуацию («Море – смеялось». М. Горький).

На уровне структурных отношений П. порождаются как столкновением *точек зрения* в *диалогах* персонажей, отношениями между словом *автора* и словом *героя* (авторские *ремарки* и диалог в пьесах А. Чехова, соотношение слова *повествователя* и диалога в эпике).

На визуальном уровне П. может порождаться графическим обликом слова («Но- / жич- / ком / по гор- / лу чик!...». В. Маяковский), визуальным обликом страницы: игра шрифтами; слово, написанное латиницей, в кириллическом тексте; соотношение графики текста и рисунков («Песни Невинности и Опыта» У. Блейка, «Маленький принц» А. Сент-Экзюпери).

На внетекстовом уровне П. порождаются диалогом текстов (авторских высказываний), который воспринимается читателем как исторически длящийся или одновременный.

Независимо от того, на каком уровне формируется подтекст, он остается переходным звеном между содержанием сообщения и смыслами: содержание порождает подтексты, определенным образом понятые и оцененные подтексты преобразуются в смыслы как ментальное образование.

Лит-ра: *Борисова М.Б.* Подтекст в драме Чехова и Горького (Функционирование единиц на уровне текста) // Норма и функционирование языковых единиц. Горький, 1989; *Гаспаров Б.М.* Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте: («Концерт на вокзале») // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994; *Левинтон Г.А.* К проблеме эпического подтекста // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992; *Сильман Т.И.* Подтекст – глубина текста // ВЛ. 1969. № 1; *Шмид В.* Невезучий жених и ветреные суженые: Подтексты и развертывающиеся речевые клише в «Метели» // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1994.

И.В. Фоменко

ПОЗИЦИЯ АВТОРСКАЯ – эстетическая оценка *автором-творцом героя* лит. произв. и его мира, исходящая из таких предпосылок, как «вненаходимость» и «внежизненная активность» (см.: *Автор*); последняя имеет эстетический характер, поскольку герой и его мир оценены в их наличности, помимо их собственных целей и доступного им смысла существования, и выражается в упорядоченности формой жизненных ценностей героя (т. е. в создании *эстетического объекта*).

Мир персонажей представляет собою определенную *ценностную структуру*. Ценности героя – познавательные (данные в категориях истины или неправды) и этические (добро и зло) – равно как реализация этих ценностей в познании и поступке героя для автора-творца – предмет изображения и оценки. В основе последней – «тотальная реакция автора на целое героя» (Бахтин), возможная благодаря вненаходимости оценивающего субъекта по отношению ко всей действительности героя: она дается из-за границ жизни героя, из другого по отношению к ней мира. Существование этих границ удостоверяется следующим фактом: герой не может о себе знать, что он – результат вымысла создавшего его автора (значимость этого факта лишь подтверждается такими парадоксами, как сюжет пьесы Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора»). В этом смысле П. а. подобна отношению к человеку абсолютного сознания (Бога) – не только своим вневременным и надпространственным, но и «внесмысловым» характером: Бахтин говорит об авторском «даре» герою – даре эстетической любви и эстетического спасения. Активность, проявляющаяся в подобной оценке героя, имеет, таким образом, внежизненную природу и смысл.

Поскольку ценностный центр произведения – герой, то наиболее наглядное выражение П. а. находит в *системе персонажей*. В литературе Нового времени герой выступает как носитель оценки мира; вместе с тем очевидно, что П. а. не может быть отождествлена ни с этой оценкой, ни с совокупностью точек зрения на мир и оценок всех персонажей-субъектов. Отсюда возможность охарактеризовать ее своеобразие, исходя в первую очередь из соотношений этих фигур, каждая из которых воплощает определенную смысловую направленность: ведь именно это соотношение находится вне кругозора персонажей и его ви́дение – прерогатива автора и читателя.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003; *Бахтин М.М.* ППД // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002; *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Корман Б.О.* Избр. труды. Теория литературы. Ижевск, 2006; *Свительский В.А.* Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860-х – 1870-х годов). Воронеж, 2005; *Скафтымов А.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Н.Д. Тамарченко

ПОЛИПТОТОН – см.: *Фигуры риторические*

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН – роман, *субъектная структура* которого организована по принципам *обратной перспективы*, диалогического контакта с чужим сознанием и создания «последнего целого» на переходе границ между миром *героев* и действительностью *читателя* (в традициях *гротескной* образности). Признаки этого типа романа: 1) множественность и равноправие героев, обладающих полноценными *кругозорами* и весомыми критериями оценки (способных замещать повествователя или рассказчика), что создает возможность увидеть и оценить всех героев и события **изнутри** любого присутствующего в произведении сознания; 2) сочетание сознаний и кругозоров героев (вместе с их содержаниями – мирами) в единстве «большого диалога» или – другими словами – события совместного поиска истины, которое имеет **внесюжетный** характер (ибо происходит целиком внутри сознаний и между ними); 3) отсутствие «надкругозорной» точки зрения на это завершающее событие: авторскому ви́дению предстоят не события или обстоятельства, а также не облики и/или действия персонажей, а их **самосознания**, которые доступны диалогическому проникновению, но не могут быть превращены в объект (поэтому между кругозорами автора и героев не устанавливается твердая граница). В указанных отношениях противоположность П. р. составляет «гомофонический» или *монологический роман*.

Понятие «П. р.» впервые сформулировано М.М. Бахтиным в качестве определения специфики *жанра* романа в творчестве Достоевского. В возникшей после этого чрезвычайно обширной литературе вопроса содержание понятия анализу практически не подвергалось. Два наиболее популярных направления его использования и оценки: с одной стороны, понятие не признается соответствующим своему особому объекту; с другой – подвергается сомнению само его содержание. В первом случае происходит либо неоправданное расширение сферы применимости понятия П. р. («полифоничны» романы не только Достоевского, но и других авторов, включая Л. Толстого) в сочетании с упреками М.М. Бахтину в том, что он сузил эту сферу, придав понятию оценочный характер; либо, наоборот, сужение этой сферы вплоть до исчезновения специфического объекта понятия («полифонический роман, при всей его специфичности, тоже не чужд монологичности»). Во втором случае критике подвергается главный пункт об отсутствии надкругозорной точки зрения: объемлющее авторское видение героя и его мира (*прямая перспектива*) отождествляется с природой художественного творчества как такового. Второй подход, в отличие от первого, вполне может сочетаться с попыткой объективного изложения и освещения позиции создателя понятия П. р. Так, одна из наиболее адекватных характеристик этой позиции завершается следующим резюме: «Вместе с тем в концепции Р. п. (романа полифонического – *Н.Т.*) не решена проблема целостности худож. мира, единства романной структуры <...> необходимо выяснить... какова при этом роль автора...» (Свительский. Роман полифонический, с. 114–115). И в другом месте: «Бахтин употребляет понятие «авторской активности», но так определяет её направленность, что она фактически означает сознательное умаление художника, его отказ от изначально принадлежащих ему прерогатив – выражения собств. идейной позиции и оценки» (Свительский. Автор, с. 63).

Таким образом, концепция П. р. остается пока не до конца понятой и, в сущности, еще не признанной. Одна из главных причин этого – господствующее убеждение в том, что идеи разных исследований Бахтина никак не связаны друг с другом; в частности, – полное игнорирование взаимосвязи между трактовкой субъектной структуры романов Достоевского, с одной стороны, и идеей о продолжении Достоевским гротескно-карнавальной традиции, с другой.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002; *Бахтин М.* ТФР. М., 1965; *Бочаров С.Г.* Комментарии // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 2000; *Бочаров С.Г.* Комментарии // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002; *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006; *Назиров Р.Г.* Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М.М. Бахтина. Саранск, 1985; *Рымарь Н.Т., Скобелев В.П.* Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994; *Свительский В.А.* Автор. Автор и герой. Авторская оценка. Единство художественного целого. Роман полифонический // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997; *Седуро В.* Достоевский как создатель полифонического романа // Новый журнал. 1958. Кн. 52; *Тамарченко Н.Д.* Роман и гротеск (О значении идей М.М. Бахтина для современной теории романа) // Изв. РАН. Сер. литры и яз. 2005. № 6; *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Флоренский П.А. Собр. соч. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990.

Н.Д. Тамарченко

ПОЛИФОНИЯ – структурный принцип, использованный М.М. Бахтиным для характеристики типа художественного целого в романах Достоевского (см.: *Полифонический роман*): «сочетание множественности равноправных сознаний» *героев* (в других формулировках «самостоятельных» и «полноправных») вместе «с их мирами», «в единстве некоторого события».

Термин П. Бахтин использовал в обеих редакциях книги о Достоевском. По одному разу он употребляется также в конспекте «К переработке книги о Достоевском», в заметках «Из записей 1970–1971 года» и «Проблема текста». В контексте первого исследования разъясняется смысл понятий, входящих в состав приведенного определения. «Самостоятельность» и «полноправность» означает, что сознания героев (протагонистов «большого диалога») не могут быть объективированы; в этом смысле они равноправны не только друг другу, но и любой другой реальной или возможной внешней *точке зрения* на них. В *кругозор* ведущих *персонажей полифонического романа* входит все их окружение (поэтому сознания взаимодействуют вместе с их мирами), а также и они сами, включая их собственное ви́дение себя и мира: предметом же для *автора* оказывается «чистое самосознание» героев. Отсюда и невозможность объективирования. Единство события (речь идет о событии «искания истины») в этой связи противостоит единству другого рода – «оправе» авторского сознания, характерной для «гомофонического» или «*монологического*» романа (см.: *Монологический роман*). Об этом же говорит формулировка «художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль, воля к событию».

Синонимы П. в текстах Бахтина чаще всего «контрапункт» (Бахтин. ПП / ТД, с. 43–44), иногда «диалогизм» – в значении «большой диалог» (Там же, с. 201). Важнейшие элементы, входящие в круг значений, из которых складывается понятие П.: 1) понятие «*голоса*»; 2) характеристика взаимоотношений голосов-сознаний – «сочетание сознаний с их мирами» (равнозначно «большому диалогу»), «самостоятельность» (или «неслиянность») и «равноправность»;

3) *завершающее* «единство события» («последнее целое»).

В ПТД Бахтин не дает специального определения понятия «голос», но связывает с ним целую цепочку других понятий: «сознание» («сознания с их мирами»), «мир», «кругозор», «центр», «индивидуальная воля», «точка зрения», «слово». В конспекте «К переработке книги о Достоевском» Бахтин ставит задачу «определения голоса», где термин «голос» проявляет и прямое, и переносное свое значение: «Сюда входит и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория (лирический, драматический и т.п.). Сюда входит и мировоззрение и судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» (Там же, с. 193). «Голос» и связанные с ним понятия – «сознания», «центры», «миры», «воли» и т. п. характеризуются внутри гнезда «полифония» следующими, повторяющимися в разных фрагментах признаками: «самостоятельные», «неслиянные», «равноправные», «полноценные», «равноценные», «взаимозависимые», «разнонаправленные», «бесконечные», «незавершимые», «текучие». Все эти характеристики охватываются понятиями «множественность» (дважды: «плюралистичность») и «самостоятельность» (при теснейшем сближении и активном взаимодействии).

Взаимоотношения голосов-сознаний описываются с помощью целого ряда синонимических выражений: «сочетание» («сочетаются»), «звучание» («голос звучит»), «соединение», «взаимодействие» («нескольких голосов», «сознаний»), «сосуществование», «пересечение», «столкновение», («голосов», «разнонаправленных реплик»). Важнейшие категории, связанные с понятиями «взаимодействия», «пересечения», «столкновения», – «ответ», «услышанность», «акцент» («смещение акцента», «переакцентуация»), «перебои» («реплик»): «В реакции другого, в слове другого, в ответе другого все дело» (Там же, с. 115); «Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов, сочетать его с одними, противопоставить другим, или отделить свой голос от другого голоса, с которым он неразличимо сливается» (Там же, с. 145). Отсутствие «ответа» или его ненужность – признаки монологического подхода к «другому»: «При монологическом подходе <...> «другой» всецело остается только *объектом* сознания, а не другим сознанием. От него не ждут такого ответа, который мог бы все изменить в мире моего сознания. Монолог завершен и глух к чужому ответу, не ждет его и не признает за ним решающей силы» (Там же, с. 192); «Мое слово остается в продолжающемся диалоге, где оно будет услышано, отвечено и переосмыслено» (Там же, с. 200). Взаимодействию голосов свойственна также **одновременность** звучания: Бахтин отмечает способность Достоевского «слышать и понимать все голоса сразу и одновременно»; миры героев в полифоническом романе «лежат в плоскости сосуществования (как и миры Данте) и взаимодействия (чего нет в формальной полифонии Данте), а не друг за другом как этапы становления» (Там же, с. 42).

Понятие, которое у Бахтина означает единство художественного целого, получает – в отличие от других, связанных с П., большое количество отрицательных определений. П. – «не множество судеб и жизней *в едином объективном мире, в свете единого авторского сознания*»; элементы полифонического целого даны «*не в одном кругозоре*»; сознания «не приведены *к одному идеологическому знаменателю*», это «*не единство индивидуальной воли*» (с оговоркой: «кроме воли к сочетанию разных воль»), «не *этапы становления единого духа*»; полифоническое задание «несовместимо с моноидеизмом» (в ППД – «с одноидейностью»); полифонический роман строится «не как *целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания*»; автор полифонического романа «противопоставляет самосознанию каждого героя в отдельности *не свое сознание о нем, объемлющее и замыкающее его извне*» («но множественность других сознаний»): автор «не оставляет за собой последнего слова»; «не оставляет для себя существенного смыслового избытка».

Если же говорить о позитивных определениях смысла или сущности взаимодействия «голосов», то самой важной категорией у Бахтина становится «событие» (или «событие взаимодействия»). Это «высшее единство второго порядка», «единство высшего порядка, чем в гомофонии» (Там же, с. 24, 31); «*множественность равноправных сознаний с их мирами* сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» (Там же, с. 14); «целое взаимодействия нескольких сознаний». Акцент на объединяющей и завершающей функции **события** (создание «последнее целого»), а не авторского сознания очевиден в формулировках: «сочетание неслиянных голосов является самоцелью и последней данностью» (Там же, с. 179); автор выступает как «организатор и участник <...> диалога, не оставляющий за собой последнего слова». Будучи «перемещением персонажа через границу семантического поля» (Ю.М. Лотман), завершающее событие полифонического романа – «такое приобщение сознаний друг другу, в котором ни одно из них не перестает быть самостоятельной и свободной человеческой точкой зрения». Отсюда и не объективирующая, а «участная» позиция читателя, который получает возможность «вместе с героями Достоевского прийти к единству как к событию собственной духовной жизни» (Тамарченко, с. 135).

В качестве едва ли не основного текста-источника термина П. в применении к литературе рассматриваются, начиная со статьи Игэта Садаёси, работы Вяч. Иванова «Две стихии в русском символизме» и «Достоевский и роман-трагедия». В истории культуры философ выделяет эпохи, ориентированные либо на «ознаменовательное» начало, прямо соответствующее «божественной действительности», «реалистическое» в средневековом смысле; либо на начало «преобразовательное», т. е. перерабатывающее воспринятую действительность в соответствии с игрой индивидуальной фантазии. Первые Иванов связывает с господством *унисона* в истории музыки; другим эпохам, где ознаменовательное и преобразовательное начала находятся в равновесии (переход от средневековья к Возрождению), соответствует господство полифонии; наконец, период романтического субъективизма оказывается эпохой господства гомофонии в музыке, т. е. подменой «симфонического эффекта» «музыкальным монологом», замкнувшим в себе «все многоголосие мировой гармонии». В таком расширительном культурфилософском понимании сущности полифонии и гомофонии Вяч. Иванов действительно должен быть признан предшественником Бахтина. Но круг значений, связанных с термином П., выглядит в его текстах принципиально иначе. «Голоса» – «участники» полифонического хора – индивидуальны, «как бы субъективны» и в то же время воплощают «соборный авторитет», орудия «*всеобщего* одушевления», «формы *согласия и единодушия*». Цель полифонического произведения – «гармоническое *восстановление строя* созвучий», познание *абсолютной* реальности». Хор возникает только при условии существования «*общезначимой* реальности, *вне* индивидуального и *выше* индивидуаль-

ного». Если у Бахтина преобладают значения «самостоятельность», «равноправие», «равноценность», «внутренняя свобода», то у Вяч. Иванова разногласие – «кажущееся», существенно же значение «всеобщности», «единодушия». Показательно, что участники хора *«как бы* субъективны», а фуга производит *«полифонический эффект»*, оставаясь *«музыкальным монологом»*. Иными словами, все существенные дефиниции у Вяч. Иванова радикально отличаются от тезауруса Бахтина: акцент делается на «соборном авторитете», «общезначимых ценностях», которые «вне индивидуального и выше индивидуального».

Глубже и существеннее смысловые связи бахтинской концепции П. с другим источником – с теорией музыки как таковой. Знакомство с нею автора книги о Достоевском (учитывая его предшествующие контакты с М.В. Юдиной, И.И. Соллертинским и В.Н. Волошиновым) не подлежит сомнению. Ряд определений, близких бахтинскому, есть и в современной справочной и учебной литературе. В статье В.П. Фраёнова «П.»: «Вид многоголосия <...>, представляющий собой *сочетание в одновременном звучании* двух и более мелодий. Характерны *равноправие голосов* <...>, *текучесть* (в т. ч. несовпадение в разных голосах каденций и цезур, кульминаций, *акцентов* и т. п.) <...> Характерно непрерывное обновление образа, раскрывающее его новые стороны, но не приводящее к новому качеству» (Музыкальный энциклопедический словарь, с. 432-433). В «Учебнике полифонии» С. Григорьева и Т. Мюллера: «Голоса, объединенные полифонической фактурой, бывают *равноправными*: они одинаково ярки и значительны» (С. 12). Говоря о закономерностях «взаимодополняющей ритмики» в П., авторы отмечают, что она «обусловливает типичный для полифонии *текучий* характер движения» (Там же, с. 49). В учебнике И.В. Способина «Музыкальная форма»: «Полифонией, или контрапунктом, называется такое многоголосие, в котором голоса *самостоятельны и равноправны* по своему значению. Будучи мелодически самостоятельны и развиты, голоса в то же время объединяются» (с. 293). Во всех этих определениях отмечены те же, что и у Бахтина, существенные структурные особенности: *равноправие, сочетание голосов, одновременность звучания, текучесть*. Характеристика тематического развития в П. («постоянное обновление образа, раскрывающее новые его стороны») совпадает с бахтинскими суждениями о развитии идеи в полифоническом романе: Достоевский «стремится раскрыть и развернуть все заложенные в данной точке зрения смысловые возможности»; «идея Раскольникова раскрывает в этом диалоге разные свои грани, оттенки, возможности, вступает в разные взаимоотношения с другими жизненными позициями» (Бахтин. ПТ / ПД, с. 276, 295).

Голос в полифоническом музыкальном произведении, при всей своей самостоятельности и равноправии, тем не менее, развивается в постоянном взаимодействии с другими голосами, как по вертикали, так и по горизонтали. Тут следует назвать ряд крайне существенных для Бахтина категорий музыкальной полифонической теории: «голос», «ответ», «акцент», «двуголосие», «расщепление голоса», «соединение», «сочетание». Каждая из них может быть истолкована двояко: как категория речевой деятельности и, с не меньшим правом, как музыкальный термин. Так, любой учебник полифонии включает в себя особый раздел под названием «Ответ»; категория *акцента* равно важна и в теории речевой деятельности, и в музыкальной теории. Если вспомнить бахтинское описание рассказа Ивана Карамазова Алеше о разговоре с чертом, то эта двойная семантика терминов «голос», «акцент», будет совершенно очевидна (рядом с совсем уже несвойственными теории словесности терминами «тональность» и «контрапункт»): «В этом рассказе Иван свои собственные мысли и решения проводит сразу по двум голосам, передает сразу в двух *тональностях*. <...> Нас интересует пока лишь внутриатомный *контрапункт голосов, сочетание их* в пределах одного разложившегося сознания». Более того, «нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов *с перемещенным акцентом* и результатирующее неповторимое сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании <...> есть в каждом произведении Достоевского. Это *контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов* в пределах одного сознания служит для него и той основой и той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса» (Там же, с. 193, 125). Появление двух голосов в одном голосе, в одной партии, скрытое расщепление одного голоса на два и даже на три также описывается в любом учебнике полифонии в разделе «Скрытое голосоведение». Таким образом, каждый из музыкальных терминов в трудах Бахтина имеет реальное содержательное наполнение в теории музыки и в музыкальной практике. Наконец, активная авторская позиция, о которой говорит Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского», соотносится именно с позицией автора полифонического музыкального произведения, в задачу которого входит сопряжение и развитие полноправных голосов.

Метафоричность термина П. прекрасно сознавалась самим Бахтиным. В обоих изданиях книги о Достоевском он сохранил оговорочное рефлектирующее замечание на эту тему. Но в данном случае «метафоричность» не означает неточности, необязательности. Система повторяющихся значений говорит о глубокой продуманности проведенной Бахтиным аналогии. А соотнесение терминологии ученого с музыковедческим тезаурусом свидетельствует о строгом предметном значении каждого слова, входящего в разнообразные вариации и разъяснения термина П.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПТ / ПД. Киев, 1994; *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006; *Григорьев С., Мюллер Т.* Учебник полифонии. М., 1969; *Лотман Ю.М.* СХТ; *Пеуранен Э.* Полифония // ЛЭС; *Садаёси И.* Иванов - Пумпянский – Бахтин // Comparative and contrastive studies in Slavic languages and literaturs. Japanese contributions to the Tenth Internationel Congress of Slavists. Tokyo, 1988; *Свительский В.А.* Полифонизм художественный // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997; *Способин И.В.* Музыкальная форма. М., 1967; *Тамарченко Н.Д.* К проблеме целого полифонического романа // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977; *Фраёнов В.П.* Полифония // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.

Д.М. Магомедова

ПОНИМАНИЕ – см.: *Адресат, Интерпретация, читатель*

ПОРТРЕТ – одна из разновидностей *описания*, представляющая внешность *персонажа* литературного *произведения*. *Визуализация* облика героя в П. может быть совмещена с его психологической, этической или социальной *характеристикой*.

Описание внешности может быть сконцентрировано в одном фрагменте *текста* или же распределено по различным высказываниям одного или нескольких субъектов речи.

Возможны также варианты, когда наиболее полное, подробное описание внешности, занимающее один фрагмент текста, дополняется рядом последующих или предыдущих описаний. Так, напр., происходит в «Герое нашего времени», где сначала дается восприятие Печорина Максимом Максимычем «Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно», а затем – точка зрения странствующего офицера:

«Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял перчатку, я был удивлен худобой и бледностью его пальцев. Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками – верный признак некоторой скрытности характера».

Иногда читатель получает сведения только о какой-то одной особенности, *детали* внешности героя и всегда идентифицирует героя в тексте по ней. Так, например, Толстой, описывая «маленькую княгиню», постоянно говорит о «беличьей губке с усиками», которая является основным маркером внешности героини не только для читателя и автора, но и для героя романа – князя Андрея.

По предмету и способу изображения различают П., изображающие внешность персонажа (в том числе живописный, пластический, а также «П. паспортных примет») и П., передающие впечатление от неё субъекта изображения (в том числе «отвлеченный» П.). Описание внешности персонажа может тяготеть к гротескной или классической образности. Для классического портрета характерна строгая заданность границ объекта описания, что особенно характерно для *прозы* Тургенева, Лермонтова, Л. Толстого и др. Другой вариант создания визуального образа – размывание границ между различными предметами, находящимися в поле зрения субъекта речи. В таком случае описание внешности героя может переходить в описание комода, принадлежащего ему (портрет Коробочки в третьей главе «Мертвых душ» Н.В. Гоголя) или иных предметов, его окружающих. Эти два типа образов-П. образуют полюса, между которыми возможны различные промежуточные варианты.

Лит-ра: *Барахов В.* Искусство литературного портрета. М., 1976; *Виппер Б.Р.* Проблема сходства в портрете. М., 1918; *Габель М.О.* Изображение внешности лиц // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964; *Галанов Б.* Живопись словом, М., 1972; *Зингер Л.* Очерки по теории и истории портрета. М., 1986.

Н.М. Гурович

ПОСЛАНИЕ СТИХОТВОРНОЕ – лирический *жанр*, в котором воплощается ситуация письменного (реже – устного) диалога с условным или реальным *адресатом*.

П. – один из древнейших жанров, в котором, как правило, высказывается суждение по какому-либо важному для пишущего вопросу. В античной литературе классический его пример – «Послание к Пизонам» («Наука поэзии») Горация, представляющее собой стихотворный трактат о поэтическом искусстве. П. встречается у Овидия, существует как самостоятельный жанр в латинской поэзии поздней античности и Средневековья, а в эпоху Возрождения переходит в поэзию на новоевропейских языках. В древнерусской литературе в XI–XVI вв. П. существовало как прозаический эпистолярно-публицистический жанр: обращение какого-либо авторитетного общественного или политического деятеля к другому лицу по важному вопросу (например, религиозные П. Новгородского архиепископа Василия к Тверскому епископу Феодору о существовании земного рая). Наряду с этим существовали и стихотворные светские послания (например, П. Тимофея Каменевича-Рвовского к Кариону Истомину или «Послание к некоему другу» монаха Антония Подольского).

Время расцвета П. в европейской поэзии – классицизм XVII–XVIII вв. (во Франции образцы П. создали Н. Буало, Вольтер и др., в Англии – А. Поуп и др., в Германии И. Готшед, Х. Виланд, Ф. Шиллер, И.В. Гете и др.). В русской литературе расцвет П. пришелся на XVIII–XIX вв. Классические послания писали А.Д. Кантемир («К стихам своим»), А.П. Сумароков («Епистола о стихотворстве»), М.В. Ломоносов («Письмо о пользе стекла»), Д.И. Фонвизин («Послание к слугам моим»). В эпоху романтизма жанр П. трансформируется и получает второе рождение, поскольку содержание сообщения становится менее важно, чем сама ситуация дружеской доверительной беседы. Таковы П. В.А. Жуковского («К Блудову»), К.Д. Батюшкова («Мои пенаты»), П.А. Вяземского («К перу моему»), А.С. Пушкина («Послание к Галичу», «Послание цензору», «Моей чернильнице») и др.

Жанровой *доминантой* П. является коммуникативная ситуация (ее признаки выделены Р.О. Якобсоном), предполагающая наличие «идеального» собеседника, становящегося alter ego пишущего. Такая ситуация обуславливает особое «сокровенное» содержание и особый код сообщения, понятный пишущему и адресату, «тело письма» как вид контакта и «личностный» *контекст* П. Независимо от вариантов жанровой декларации (эпистола, письмо, собственно П.), П., как правило, содержит прямую (называние) или косвенную (указание адресата или адреса) авторскую маркировку жанра в *заглавии*. Модификации отличаются друг от друга тем, что «эпистола» ориентирует преимущественно на общезначимую тематику и условную аудиторию (как, например, эпистола А.П. Сумарокова «О русском языке» или «Епистола 1-я о стихотворстве»). «Стихотворное письмо» – это стихотворение на частную тему, понятную кругу конкретных адресатов: поэтов, знакомых, специалистов в какой-либо области и т. п. («Письмо о пользе стекла к высокопревосходительному господину генералу порутчику, действительному ея императорского величества камергеру, Московского университета куратору и орденов Белаго орла, святого Александра и святыя Анны кавалеру Ивану Ивановичу Шувалову» М.В. Ломоносова). Кроме того, «письмо» ближе, чем другие модификации П., своему прозаическому аналогу (см.: Ломоносов М.В. «Письмо о правилах российского стихотворства»). Неслучайно во второй половине XX века именования «послание» и «письмо» становятся синонимичными.

В «собственно П.» на первый план выступает сама ситуация общения, рефлексия пишущего по поводу акта коммуникации. Адресат может быть конкретным (А.С. Пушкин «К Дельвигу»), обобщенным (Я. Смеляков «Письмо к другу-стихотворцу») и даже фиктивным (Н.М.Языков «К халату»). Отсюда возникли разновидности П. – «высокое» (адресат – государственный человек, важное чиновное лицо) и «дружеское» (адресат – частное лицо).

Признаки коммуникативной ситуации на рубеже XX века становятся в П. жанровой доминантой, на основе которой в литературе XX–XXI вв. продолжают происходить жанровые трансформации.

Лит-ра: *Антонова М.В.* Древнерусское послание XI–XIII веков: поэтика жанра. Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Орел, 1999; *Артемова С.Ю.* Лирическое послание в литературе XX века: поэтика жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004; *Грехнев В.А.* Дружеское послание пушкинской поры как жанр // Болдинские чтения. Горький, 1978; *Дмитриев Е.В.* Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XIX вв.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2003; *Кихней Л. Г.* Из истории жанров русской лирики: Стихотворное послание начала XX века. Владивосток, 1989; *Лазарчук Р. М.* Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1971; *Люстров М.Ю.* Послание в русской поэзии XVIII века (истоки и становление жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; *Магомедова Д.М.* Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Н. Новгород, 1999; *Мальчукова Т.Г.* Жанр послания в лирике А.С. Пушкина: Учеб. пособие. Петрозаводск, 1987; *Маркин А.В.* Дружеское послание 1780–1820 гг. и традиция Анакреона и Горация в русской литературе. Свердловск, 1990; *Поплавская И.А.* Жанр послания в русской поэзии первой трети XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1987; *Протасова Н.В.* Истоки жанра поэтического послания: Типология жанра // Вестник Ставропольского гос. пед. ун-та. Вып. 10. Ставрополь, 1997; *Рябий И.Г.* Эволюция жанра послания в лирике поэтов пушкинской плеяды: Автореф. дис ... канд. филол. наук. М., 1988; *Шарафадина К. И.* Жанр послания в лирике А. С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985; *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М., 1975.

С.Ю. Артемова

ПОСТМОДЕРНИЗМА ПОЭТИКА – система средств выражения принципиально новой (по сравнению, с классической традицией) позиции *автора* по отношению к действительности и литературному *произведению*, которая призвана ответить на радикальные изменения в области культуры, произошедшие в XX в.

Представления об онтологической обособленности человека, его «заброшенности» (М. Хайдеггер) в абсурдный, непознаваемый мир (человек есть монада, обособленная от прочих монад, сингулярность – Ж. Делез) ведут к утрате целостного представления о мире и, как следствие – к фрагментарности, «децентрированию *дискурса*» как принципу организации художественной картины бытия в *текстах* П. Перестав быть «демиургом», дающим в рамках монологического «метанарратива» свое целостное представление о человеке и мире («Смерть автора» – Р. Барт), автор становится «скриптором», который фиксирует и «режиссирует» в рамках основанного на механизмах цитации полилогического интертекста разнородные «голоса». В их столкновении и реализуется авторская интенция, в основе которой лежит представление о мире как совокупности текстов («пантекстуальность», «Мир как текст» – Ж. Деррида), об идеологической полиморфности современного мира, мире как хаосе.

«Обезличенный» автор-скриптор таким образом выступает лишь как функция текста, функция языка («Поэт – инструмент языка» – И. Бродский). Замена единого «голоса» как принципа организации художественного произведения «многоголосием» ведет в прозе П. к сюжетной поливариантности, к появлению «открытых» финалов, предполагающих множественные интерпретации (Р. Музиль – «Человек без свойств»; А. Мердок – «Черный принц»; Дж. Фаулз – «Женщина французского лейтенанта»), а также к гипертекстуальности как принципу организации текста, в рамках которой, прокладывая собственный путь прочтения фрагментированного *повествования*, *читатель* сам «выбирает» и конструирует свой сюжет (М. Павич «Хазарский словарь»).

Дискредитация «истории» как нарративного воплощения трансцедентальной истины (см.: Нарратив) переносит акцент в повествовании с того, «о чем рассказывается», на то, «как рассказывается» («Рассказываемое менее важно, чем рассказ» – Г. Миллер). Поэтому в повествовательных жанрах П. реализуются стратегии «плетения словес» («Школа дураков» Саши Соколова), метафора «ризомы» как нарративной стратегии («Имя розы» У. Эко). Взаиморедукция сталкивающихся в текстах П. дискурсов создает иронический эффект, который распространяется и на жанровые формы, рождающиеся в результате деканонизации и смешения классических жанров (пастиш). Игровое начало в П., помимо *игры* с формирующими интертекст вербализованными «голосами», проявляется и в столкновении в рамках П. произведения предтекстов, относящихся к разным семиотическим системам («перформанс» как театрализация текста и театрализация жизни).

Лит-ра: *Затонский Д.В.* Модернизм и постмодернизм. М.; Харьков, 2000; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Курицин В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2000; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997; *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. М., 2000; *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. М, 2000; *Эпштейн М.Н.* Постмодернизм в русской литературе. М., 2005.

В.А. Миловидов

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ И ПОЭТИКА – влияние на поэтику одного из направлений в культурологии XX века, наследующего структурализму и, одновременно, переосмысливающего последний. Литературоведческий П. вводит в инструментарий поэтики методики: 1) интерпретации художественного *произведения* как свободной *игры* «без истины и начала» (Ж. Деррида), 2) *деконструкции* как выявления внутренней противоречивости *текста*, его «неразрешимостей» (см.: *Деконструкция в поэтике*), а также 3) дискурс-анализа как динамической процедуры, которая фиксирует результаты смыслопорождающей работы языковых и «поэтических» кодов в процессе развертывания литературно-художественного текста.

П. критически переосмысливает базовые для предшествующего структурно-семиотического литературоведения понятия *знака* и *структуры*. Означаемое как обязательный элемент восходящей к Соссюру концепции знака объявляется фикцией, а все семиотические процессы, в отсутствие референциальной составляющей знака, располагаются в сфере означающих. Сознание и самосознание личности поэтому есть сумма текстов, понимаемых как игра и взаимодействие означающих; в отсутствие означаемого мир также воспринимается как безграничный текст («Мир как текст» – Ж. Деррида, Р. Барт). Мир может быть познан только в форме литературного *дискурса*, поэтому всякая наука – это «наука о тексте» (Ж.-Ф. Лиотар) или о *нарративе*.

Новый взгляд на знаковую природу культурных процессов связан с критикой логоцентризма и «пансубъективности», лежащих в основании культуры XIX–XX вв. В усло-

виях «смерти» субъекта культуры («Что такое автор?» – М. Фуко; «Смерть автора» Р. Барт; теория сингулярностей Ж. Делеза) *автор* как создатель художественного произведения уже не может претендовать на характерные для автора «риторической» эпохи всеведение и всезнание (слово «автор», как и «авторитет», восходит к латинскому auctor), он уже «...не является бездонным источником смыслов, которые заполняют произведения, он – всего лишь определенный функциональный принцип, посредством которого в нашей культуре осуществляется процесс ограничения, исключения и выбора...» (М. Фуко). На смену автору приходит «скриптор» – регистратор чужих «голосов», чужих дискурсов, находящийся к тому же под воздействием утвердившихся в рамках его «эпистемы» (М. Фуко) форм *«письма»* как языковых конвенций, предопределяющих характер мышления, индивидуальные характеристики речевого поведения и художественного творчества.

Задача деконструкции – выявить внутреннюю противоречивость текста, его «неразрешимости», обнаружить «спящие» (Ж. Деррида) остаточные смыслы, доставшиеся в наследство от речевых (дискурсивных) практик прошлого. Деконструкция обнажает средства репрезентации, при помощи которых происходит порождение репрезентируемого, занимается обнаружением интердискурсивных зависимостей дискурса (П. де Ман, Дж.Х. Миллер, Х. Блум и др.).

«Децентрация» субъекта видоизменяет представление о тексте и его структуре. Реализуя принцип «эпистемологического сомнения» как реакцию на восходящий к позитивизму (и связанному с ним структурализму) взгляд на природу знания, П. полагает, что центр структуры (принцип организации последней) есть фикция, постулируемая наблюдателем, который, в силу собственной фикциональности (субъект «соткан» из норм и текстов своего времени, «...Моя субъективность, в конечном итоге, есть всеобщность стереотипов...» – Р. Барт), неспособен дать универсальную интерпретацию текста.

Поэтому объектом постструктуралистского литературоведения является не текст как «эстетический объект», а текст «как работа и игра», не «структура», а «структурация» (Р. Барт), то есть – практика текстопостроения и текстовосприятия (в современной терминологии – литературно-художественный дискурс). Происходит, условно говоря, динамизация представлений о поэтике как учении о средствах фиксации и порождения смыслов (креативная и рецептивная фазы литературно-художественного дискурса) и, одновременно, об инструментарии анализа литературного произведения.

Формулируется практика аналитического «прочтения» текста, где раскрытие механизмов смыслообразования идет параллельно тому, как очередная «лексия» (Р. Барт) «наплывает» на аналитика: «...Читать вместе с Лотреамоном, Малларме, Джойсом и Кафкой – значит отказаться от лексико-синтаксическо-семантической операции по дешифровке и заново создать траекторию их производства... Мы прочитываем означающее, ищем следы, воспроизводим повествования, системы, их производные, но никогда – то опасное и неукротимое горнило, всего лишь свидетелем которого и являются эти тексты» (Ю. Кристева). «...Задача видится не в том, чтобы зарегистрировать некую устойчивую. структуру, а скорее в том, чтобы произвести подвижную структурацию текста (структурацию, которая меняется на протяжении Истории), проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс *означивания*... Наша задача: попытаться уловить и классифицировать (ни в коей мере *не претендуя на строгость*) отнюдь не все смыслы текста (это было бы невозможно, поскольку текст бесконечно открыт в бесконечность...), а, скорее, те формы, те коды, через которые идет возникновение смыслов текста. Мы будем прослеживать пути смыслообразования... Наша цель – помыслить, вообразить, пережить множественность текста, открытость процесса означивания» (Р. Барт).

П. не создал оригинальной, целостной и в достаточной степени развитой системы категорий поэтики. Пример такой системы – номенклатура кодов, данная Р. Бартом (культурный код, код коммуникации, символический код, акциональный код, герменевтический код – см.: «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По»), которой сам автор пользуется достаточно вольно. Вместе с тем, позитивные в своей основе представления о литературе как динамической интерсубъектной практике, выработанные П., позволяют уточнить и базовые понятия современного литературоведения и современной поэтики (понятия автора, литературного процесса, традиции и новаторства, эволюции жанровых и стилевых форм и т. д.).

Лит-ра: *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб, 2000; *Тюленева Е.М.* «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Иваново, 2006; Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000.

В.А. Миловидов

ПОТОК СОЗНАНИЯ – повествовательная форма (вариант *внутреннего монолога*), строящаяся по принципу свободных ассоциаций, произвольной последовательности, часто логической бессвязности фрагментов речи и создающая эффект непосредственной передачи реального функционирования психической жизни человека.

У М. Пруста это изображение автономности всего континуума жизни сознания, у Д. Джойса – единства и конфликта внутренней и внешней жизни. В случае Пруста это непрерывное движение мыслительного процесса, импрессионистически сосредоточенного на оттенках предметов и впечатлений и способного таким образом зафиксировать текучесть, изменчивость, неуловимость и, в конце концов, непостижимость жизненных явлений. В случае Джойса – в отличие от прустовского *повествования* – часто грамматически неоформленная речь, располагающаяся на пороге между сознанием и бессознательным.

Понятие П. с. ввел американский психолог и философ В. Джеймс; метафора «потока» указывает на текучесть и внутреннее единство процесса нервных возбуждений, непрерывно вводящих в сознание чувственный опыт, во всей полноте не осознаваемый субъектом, вместе с тем непрерывно отбирающим из этого безбрежного континуума непосредственных ощущений и впечатлений отдельные, безостановочно сменяющие и никогда не повторяющие друг друга моменты. П. с. в литературе – прием имитации, передачи на письме работы человеческого сознания как произвольного, логически неорганизованного движения фрагментов внутреннего и внешнего опыта, в котором отражается целостность и индивидуальное своеобразие психического состояния конкретной личности. Прием П. с. встречается у Льва Толстого и Достоевского, но систематически стал применяться писателями XX в. уже не только с целью изобразить некое особое психическое состояние, а как способ реализации определенного понимания человека и личности. Так, Джойс использовал П. с. для универсального развертывания своей концеп-

ции человека как целостности, неразличимого и иерархически неупорядоченного единства духовного и чувственного и, связанной с этим пониманием человека, концепции мифа как всесторонней включенности индивида в иррациональное единство жизни – по формуле «все во всем». Это иррациональное единство текучего пространства жизни сознания отменяет правила грамматического, «линейного» оформления речи, но не отменяет неповторимого своеобразия внутренней жизни конкретной личности, в наиболее непосредственной форме давая ощущение внутренней целостности психического процесса. Характер этой целостности обусловлен высокой степенью определенности в способах отбора, выделения, акцентуации, эмоциональной окраски элементов внутреннего и внешнего опыта – всего актуально видимого, слышимого, ощущаемого, а также присутствующего в прошлом опыте, в памяти, в ассоциативном движении мыслей и образов, в сознательной фиксации на определенных мыслях и переживаниях. Так строится П. с. Молли Блум в последнем эпизоде романа «Улисс», который заканчивается словами »...да, я хочу, Да», воплощающими джойсовскую идею органического приятия мира. Однако в П. с. Блума и Стивена актуализуется не только включенность человека в иррациональный поток жизни, но и драматическое отчуждение героя от этого единства – у Стивена с установкой на неприятие мира, в случае с Блумом – на его приятие. Современная личность внутренне глубоко противоречива, она чувствует себя одинокой, отчужденной от других людей, от природы, общества – и она может сколь угодно утверждать свою отчужденность от мира и противопоставлять себя всем, но вместе с тем повествование по методу П. с. открывает и ее включенность в мир, говорит, как это происходит во внутренней жизни Молли, о необходимости и счастье возвращения в иррациональное единство целого, о преодолении раздробленности и восстановлении целостности жизни.

Как показал С. Бочаров, у Пруста метод П. с. как изображения чисто субъективного, произвольного движения психической жизни индивида утверждает автономность сознания, независимость его движения от внешней судьбы героя. Однако П. с. оказывается также и прорывом к реальности, преодолением отчуждения от нее, которое осуществляется посредством восстановления контакта с чувственным опытом, данным субъекту в непроизвольном воспоминании, идущем из глубины его памяти, из «темноты» его я. В результате «произведение, задуманное как искусственный эквивалент грезы, будет, таким образом, попыткой вернуть вещам, местам, памятникам их утраченную сущность или субстанцию» (Ж. Женнет), «глубинную истину». Процесс написания книги, выступающий как творческий процесс в форме П. с., оказывается способом постижения реальности, скрывающейся в «темноте моего я». Писатель, главный герой романа Пруста «В поисках утраченного времени», как бы переводит «иррациональные качества материи и жизни в человеческие слова» (М. Пруст), в стройные синтаксические конструкции, шаг за шагом пытаясь упорядочить, расшифровать, разгадать «истину» – то, что стоит за чувственно данным (Ж. Делез): неустойчивая, обманчивая, неуловимая, иррациональная реальность, непрерывно растворяющая те границы, которые пытаются установить ей наши привычки восприятия и разум.

Лит-ра: *Бочаров С.Г.* Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967; *Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999; *Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980; *Chatman S.* Coming tu Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca; N,Y., 1993; *Cohn D.* Transparend Minds. Narrative Modes for Presenting Consciosness in Fiction. Princeton, 1978; *Humphrey R.* Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley, 1954; *Müller W.G.* Der Bewußtseinsstrom im Roman und auf der Bühne // Siebald M., Immel H. (Hg). Amerikanisierung des Dramas und Dramatisierung Amerikas. Frankfurt am Main, 1985.

Н.Т. Рымарь

ПОЭМА (греч. – poiēma, от poieō – делаю, творю) – стихотворный *жанр*, одна из средних *форм эпики* (по распространенному мнению – лироэпическая; с точки зрения Бахтина, – романизированная), наряду с *романом* заменившая, впервые – в эпоху романтизма, *эпопею* в роли ведущего литературного жанра.

Подобно предшественнику-антиподу, её характеризуют двоемирие и встреча героя с иномирными силами: напр., столкновение Евгения с силами и символами государственного порядка и хаоса («Медный всадник»), Теркина со Смертью, а Поэта в «За далью – даль» – со своим двойником и т. п. (Мелихова, Турбин, с. 6-7). Принципиальные же отличия от эпопеи создает ряд взаимосвязанных особенностей, которые одновременно сближают П. и с *лирикой*, и с романом (ср., напр. *Лирический роман*): 1) Доминирующая роль субъекта (*персонажа* и/или *повествователя*) по отношению к внешним обстоятельствам, в которых развивается действие, и к самим событиям. То и другое дано в кругозоре и в оболочке эмоциональных реакций либо самого героя («Мцыри», «Ночная фиалка», «Соловьиный сад»), либо близкого ему повествователя («Медный всадник», «Мороз, Красный нос»), либо, наконец, их смысл раскрывается как в драме – прежде всего в диалогах ведущих персонажей («Цыганы», «Демон»). Отсюда и концентрация потенциально богатого событиями *сюжета* в немногих «вершинных» (Жирмунский) точках, а в других случаях – замена внешних событийных связей ассоциативными (т. е. внутренне событийными). 2) Преобладание временно́го (исторического или метаисторического, напр. космогонического) противопоставления действующих сил и реальностей над пространственными их различиями и разобщенностью. Таковы противоположность цивилизации природе или патриархальной народной жизни (Алеко и Мцыри); контраст между современным отчуждением человека от истории и невозвратимой эпохой единства личной инициативы с провиденциальной исторической необходимостью (Петр и Евгений) или между временами изначальной причастности духа к мировой гармонии и нынешними результатами его отпадения от мировой целокупности и вражды с миром (Демон), а для некрасовской Дарьи – между прозаическим настоящим и оставшейся в прошлом семейно-трудовой идиллией. 3) Поскольку все эти противоречия в той или иной форме и степени интериоризованы, возникает совершенно чуждая эпопее «двумирность героя» (С.Н. Бройтман); главное событие, связанное с перемещением персонажа через границу двух миров, происходит поэтому в первую очередь в его мировидении и миропонимании. Это событие – испытание героя и в результате – преодоление границ его кругозора: с одной стороны, – узнавание чужого мира (и как чуждого, и как утраченного своего), а с другой – новое ви́дение мира привычного. Такой двойной смысл имеет, напр., потрясенное осознание катастрофы Евгением и «страшное прояснение» в нем мыслей при виде Медного всадника: событие такого рода всегда – внутреннее и одновременно имеющее всеобщее (в широком смысле историческое) значение. Если счи-

тать критерием первоначальную инициативу (выбор) героя, то акцент в этом глубоко двойственном событии может лежать на ***драматизме*** чаемого **приобщения к чужому миру** (биографически и исторически утраченному, ставшему чужим) – тогда перед нами аналог эпопейному удвоению события (ср. в «Мцыри» обретение земного рая и блуждание во враждебном лесу, включающее бой с барсом, а в «Демоне» – сближение его с Тамарой и разрыв с ней). Но в иных случаях более весомым и значимым может оказаться **драматизм** невольного **возврата в свой мир** (как в «Соловьином саде», что ближе сказке и *балладе*). 4) Акцентирование близости автору героя (как субъект изображения и речи он всегда в определенной мере – alter ego автора), которая не отменяет различий между ними. Отсюда сочетание (в разных пропорциях) «эмоционально-лирических» и «объективно-аналитических» установок и, соответственно, патетической риторики с рационально-осведомляющим словом как в прямой речи ведущего героя (особенно там, где он рассказчик, – ср. «Соловьиный сад»), так и в речи повествователя (особенно там, где она доминирует – ср. «Медный всадник»). Иногда (напр., в «Мцыри») эти установки и господствующие стилистические тона распределены между названными двумя субъектами изображения и речи по принципу взаимодополнительности. 5) В итоге устанавливаются взаимоосвещение и сбалансированное ценностное соотношение противоположных миров (ср., напр., примиряющие тона последних слов Мцыри и фразу блоковского героя-рассказчика «Заглушить рокотание моря / Соловьиная песнь не вольна»); в авторской же оценке героя эпическая героизация сочетается с романной незавершенностью и критицизмом.

П. здесь именуется новый жанр, складывавшийся в европейской литературе, начиная с романтизма (ср.: Богоявленский, с. 631), и занявший в ней в XIX–XX вв. весьма заметное место (все прямо или косвенно связанные с нею предшествующие явления – лишь её предыстория). Иначе говоря, речь идет о *жанре неканоническом*. Поэтому структурные особенности П. должны быть определены с учетом её тройной соотнесенности с другими жанрами, представляющими собою естественные пределы П., по отношению к которым она самоопределялась, нащупывая собственную *внутреннюю меру*. Если в диахронии такой предел – эпопея, то в синхронии, с одной стороны, большие лирические формы: во-первых, *стихотворения*, которые по объему иногда не уступают П. (как, напр., некоторые послания Жуковского или его «Певец во стане...»; «программные» стихотворные диалоги Пушкина, Лермонтова и Некрасова и т. п.) и которые зачастую, подобно П., либо разделены на части, либо драматизированы (в П. одно может сочетаться с другим); во-вторых, *лирические циклы*. С другой, – *стихотворная повесть* и *роман в стихах* (т. е. жанры, граничащие с прозаической *эпикой*).

В отличие от *лирики*, где *герой* дан исключительно как субъект изображения и речи, находящийся в синкретическом (нераздельно-неслиянном) единстве с *автором*, так что между ними существуют не субъект-объектные, а субъект-субъектные отношения (см.: *Лирический субъект*), герой П. всегда – не только субъект изображения, но и его объект. Отсюда в П. и более существенная, чем в лирике, роль *фабулы* (попытки описать структуру «нефабульной» П. пока недостаточно убедительны). К тому же неразвернутую или эмбриональную фабулу можно найти не только в лирических стихотворениях, но и в некоторых *прозаических рассказах* и даже *романах*: романтической П., как и роману в стихах, предшествовало разрушение фабулы в написанных с оглядкой на Сервантеса и Рабле *метаромана*х Стерна и Дидро. В отличие от романа, в П., наряду с незавершенным настоящим или историческим прошлым, есть (в форме памяти героя) и план иного, эпопейного прошлого – «абсолютного» или вневременного (С.Н. Бройтман). Как и в романе, герой новой П. не совпадает с собой и своей судьбой, но это несовпадение характеризует в полной мере лишь исходную ситуацию, тогда как в результате развертывания сюжета П. происходит возврат героя к самотождественности: таков своеобразный вариант циклической эпопейной схемы «потеря – поиск – обретение» (С.Н. Бройтман). Но поскольку в П., как и в эпопее, предпосылка центрального события – двоемирие, что не свойственно ни *прозаической повести* (за рамками романтизма), ни роману в стихах, то внешнее событие встречи героя с другим или прямо потусторонним – миром оборачивается внутренним событием расширения кругозора и, тем самым, – утверждением его новой роли в едином миропорядке, охватывающем обе противостоящие сферы реальности (даже если это роль носителя противоречивого – вплоть до раздвоенности, но все же примиренного сознания).

Охарактеризованный структурный *инвариант* воплощается уже у Байрона и у его ближайших продолжателей в русской литературе (Пушкин, Лермонтов) в двух вариантах, строящихся на разных типах основных *сюжетных ситуаций*: а) противостояние миров, глубоко различных в культурно-историческом отношении, реализованное в более или менее условном (иносказательном) и редуцированном (схематичном) авантюрном сюжете («Корсар», «Цыганы», «Мцыри»); б) столкновение земной и космической реальностей в философско-исторической перспективе их взаимодействия («Манфред» и «Демон»). Сюда же относится и «Медный всадник», в котором динамика истории осуществляется на границе повседневно-бытовой и природно-космической жизни. Наряду с этой двуединой «высокой» линией новой П. возникает принципиально иная: её «пародийно-комический двойник», травестирующий (см.: *Травести*я) сюжеты и стилистику её образцов (а заодно и других серьезных жанров) – П., включающая в себя метаповествовательную *игру* с собственной *тематикой* и формой («Беппо», «Домик в Коломне», «Тамбовская казначейша», «Сказка для детей»).

Эволюцию новой П. во многом определила её постоянная внутренняя соотнесенность с собственными истоками и предпосылками (*память жанра*). Первый и второй варианты, близкие друг другу доминирующей «высокой» тональностью, различаются тем, что в одном акцентирована активность героя, в другом – его пассивность, зависимость от надчеловеческих сил, игрушкой или жертвой которых он оказывается. Поэтому они ориентируются одновременно, но в разной мере и на эпопею (бой с барсом в «Мцыри») или *трагедию* («Цыганы»), а также *оду* (вступление в «Медном всаднике»), и на рыцарский роман. В особенности – на ту ситуацию «любовного плена» и долгого (вечного) сна (ср. образ грузинки и песню рыбки в «Мцыри» или «тангейзеровский» сюжет «Соловьиного сада»), которая с наибольшей очевидностью выражает «интериоризацию кофликта» (Е.М. Мелетинский), отличающую рыцарский роман от эпопеи. Наряду с так понятой традицией рыцарского романа пассивность героя П. восходит и к *балладе* рубежа XVIII–XIX вв. (ср.: С.Н. Бройтман), которая служит для неё заменой эпопейного предания и источником «чудесного». С этим жанром «Демон» связан явно теснее (гибель жениха

Тамары и явление ей Демона), чем с религиозно-философской П. Данте и Мильтона; с еще большей очевидностью проявляется балладное начало в «Морозе, Красном Носе» Некрасова и в «Ночной фиалке» Блока. Наконец, пародийной, травестирующей ветви П. последних двух столетий (её началом следует, видимо, считать «Руслана и Людмилу») предшествует традиция, сложившаяся под воздействием «Неистового Роланда» с его взаимокорректировкой и взаимоостранением жанров рыцарского и эллинистического романов, ироикомической П. и эпопеи, героического эпоса и авантюрной новеллы и т. п. (М.Л. Андреев). Эта традиция в русской литературе, с одной стороны, подготавливает *повесть стихотворную*. С другой, – поскольку «всякая существенная пародия всегда сатирична, и всякая существенная сатира всегда сочетается с пародированием и травестированием устаревших жанров, стилей и языков» (Бахтин, с. 13), – она порождает сатирическую П., во второй пол. XIX в. представленную в творчестве А.К. Толстого («Поток-богатырь», «Сон Попова») и в целом ряде произведений Некрасова, который завершается П. «Кому на Руси жить хорошо». Её сюжет и построение, по мнению М.М. Бахтина, «замечательны с точки зрения сатирической техники» (Бахтин, с. 33).

Во вторую половину XIX в. две основных линии развития П. существуют параллельно или оказываются взаимоисключающими. Напротив, для многих П. XX в., начиная с «Возмездия» и «Двенадцати» Блока и продолжая, напр., П.-ми Маяковского и Твардовского, характерен органический сплав «высокой» и травестийно-сатирической традиций.

Лит-ра: *Андреев М.Л.* Ариосто и его поэма // Л. Ариосто. Неистовый Роланд. Песни I-XVI. М., 1993; *Андриевская Л.* Поэмы Баратынского // Русская поэзия XIX века. Сб. статей. Л., 1929; *Бахтин М.М.* Сатира // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Богоявленский Л.* Поэма // ЛЭ-СЛТ. Т. II; *Бройтман С.Н.* Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока «Ночная фиалка» // Художественный текст и литературный жанр. Махачкала, 1980; *Бройтман С.Н.* Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы. М., 2001; *Бройтман С.Н.* Предыстория жанра (незавершенные поэмы А. Блока 900-х годов) // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980; *Гаспаров Б.М., Лотман Ю.М.* Игровые моменты в поэме «Двенадцать» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971; *Долгополов Л.К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – нач. XX в. М.; Л., 1964; *Ермоленко Г.Н.* Русская комическая поэма XVIII – начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск, 1991; *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978; *Иванов Вяч.* О «Цыганах» Пушкина. Роман в стихах // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987; *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964; *Максимов Д.Е., Приходько И.С.* Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки (К проблеме мифотворчества поэта) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. №6; *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Мелихова Л.С., Турбин В.Н.* Поэмы Лермонтова. М., 1969; *Никитина Е.П.* Рождение жанра // Вопросы славянской филологии. Саратов, 1963; *Петрова Н.А.* Лироэпическая нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология. Пермь, 1991; *Пумпянский Л.В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000; *Сапогов В.А.* Анализ художественного произведения (поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос»). Ярославль, 1980; *Соколов А.Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М., 1955; *Тюпа В.И.* Категория иронии в анализе поэмы А. Блока «Соловьиный сад» // Принципы анализа лит произведения. М., 1984; *Эткинд Е.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1995; *Ямпольский И.* Середина века. Очерки о русской поэзии 1840–1870 гг. Л., 1974; *Hielscher K.* A.S. Puškins Versepic. Autoren-Ich und Erzählstruktur. München, 1966.

Н.Д. Тамарченко

ПОЭТИКА (от греч. poieō – творить, создавать; poiētikē tehnē – творческое, поэтическое искусство) – «эстетика и теория поэтического искусства» (Я. Мукаржовский). Учение о генезисе («*синкретизм*»), сущности (*мимесис*, *образ*, *знак*, *символ*, *иносказание*), видах (*роды*, *жанры*, *модусы*) и формах (*мотив*, *сюжет*, *персонаж*, *тропы* и *фигуры*, *диалог* и *монолог* и т. п.) словесного художественного творчества; система научных понятий, обоснованная как с философской, так и с лингвистической точек зрения и адекватная своему двойственному предмету – «художественному языку» литературы и *произведению* как высказыванию на этом языке.

Задачи П.: (1) выделить литературное *произведение* как явление искусства из других произведений письменности (вербальных высказываний, имеющих *текст*, зафиксированный в письменной форме), ответив на вопрос о его природе как художественного целого; (2) отличить произведение словесного искусства от несловесных художественных творений, определив специфику и границы возможностей речевого *материала*; (3) выявить основные аспекты и элементы *художественной структуры*, а также их функции; определить типы произведений; (4) установить важнейшие этапы исторического развития словесного художественного творчества; (5) описать основные «художественные языки», существующие на разных этапах истории словесного искусства и (6) изучить процессы и установить закономерности литературного творчества: его генезиса, исторической смены художественных языков и доминирующих типов литературных произведений, а также трансформации различных *жанров* и их структурных элементов. Первые три задачи (аспект синхронии) находятся в ведении *теоретической П.*, решение следующих трех (диахронический аспект) – прерогатива *П. исторической*.

Наряду с рассмотренным значением термина (П. как научная дисциплина) существует иное – в составе таких выражений, как «поэтика литературы» (определенной эпохи, например, античности или средневековья), «поэтика направления» (романтизма, реализма) или жанра, «поэтика писателя» (Пушкина, Гоголя), «поэтика произведения». В этих случаях П. называют систему структурных особенностей данного явления и совокупность закрепленных за ними смыслов, т. е. как раз такие свойства целого периода в истории литературы, направления или жанра, творчества писателя или отдельного произведения, которые принято считать **предметом** изучения П. как науки. Популярность и привычность такого словоупотребления делают его вполне законным; однако, не стоит забывать о том, что оно представляет собой результат переноса основного значения термина на другой объект, т. е., в сущности, является метафорическим.

В истории европейской П. можно выделить два основных этапа: от античности до рубежа XVIII–XIX вв. и с конца XIX в. по настоящее время. На первом из них дисциплина прошла полный цикл своего развития. Свойственный ан-

тичности синкретизм философского постижения предмета и практически-«технологического» с ним обращения в определенной степени сохранялся и в средневековой (включая Ренессанс) П., несмотря на усиливавшуюся нормативность. В XVII в. П., созданные Б. Грасианом и Н. Буало, представителями сосуществующих и соперничающих направлений – барокко и классицизма, акцентировали и углубленно разработали каждая один из противоположных разошедшихся аспектов первоначального единства: творческо-мировоззренческий и нормативно-формальный. На рубеже XVIII–XIX вв. в немецкой философской эстетике (Гете и Шиллер, Шеллинг и Гегель) был осуществлен синтез этих аспектов. На протяжении всего первого этапа своего развития П. сохраняла свое тождество в рамках господства неоплатонической традиции, т. е. представления о соответствии литературного произведения в целом и в любой части своему идеальному *первообразу* (эйдосу).

Второй этап эволюции П. начался на рубеже XIX-XX вв. разработкой ее на совершенно новых основаниях, в противовес традициям как технологически-нормативной, так и философской П. С одной стороны, – в качестве позитивно-исторической дисциплины, исходящей из фактов истории культуры, фольклористики и этнографии, т. е. в конечном счете строящейся на базе антропологии и «психологии народов» (*историческая П.* А.Н. Веселовского). С другой – на основе соотнесения структур поэтического *текста* с индивидуальной психологией («переживаниями») *автора* и отчасти *читателя* (теоретическая П. А.А. Потебни и В. Дильтея). В обоих случаях возникла более острая, чем когда-либо прежде, проблема различия в генезисе, природе и функциях «выражаемого» и «средств выражения», «содержания» и «формы». В начале XX в. наметились и два направления в решении этой проблемы на почве возврата к допозитивистской научной традиции.

Литературоведческий *формализм*, особенно русский, акцентировал именно средства выражения («языковые») и способы их использования («приемы»). В исторической перспективе это была *неориторическая* тенденция: понимание природы поэтического как особого устройства и назначения речи – самоценной и технически совершенной. Принципиально новым был учет психологии творчества (ср. понятие «установки») и восприятия произведения (ср. термин *остранение*), что позволило поставить в центр внимания понятие «функции» – как *приема* в произведении, так и целого жанра в рамках художественной системы эпохи. В ту же эпоху произошла и реконструкция П., опирающейся на философскую эстетику: в Европе идеи рубежа XVIII–XIX вв. актуализировал и переосмыслил Ницше, а затем неокантианцы; в России – Вяч. Иванов и А. Белый. И в этом направлении учет теоретических достижений психологии начала XX в. оказался чрезвычайно важен. Первостепенное методологическое значение имели работы М.М. Бахтина, а также А.П. Скафтымова.

На Западе из формализма выросли, сменяя друг друга, англоамериканская *«новая критика»* и европейский (чешский, французский, польский, итальянский) *структурализм* с общей для них установкой на объективное знание. Противостоящее им направление, замкнувшее смысл произведения в психологии восприятия, составила немецкая *рецептивная эстетика*. Присутствовавший в «новой критике» продуктивный интерес к субъектной сфере литературного произведения – *точкам зрения персонажа*, нарратора и *читателя* – сыграл для структурализма скорее разрушительную роль, стимулировав во вторую половину 1960-х и в 1970-е гг. переход от «жесткого» или «умеренного» структурализма к *постструктурализму*, являющемуся, в сущности, уже не наукой, а литературно-философской критикой.

В России после трех десятилетий (1930-е – 1950-е гг.) фактического запрета на исследования в области П., в первой половине 1960-х гг. были предприняты попытки возродить ее как важнейшую составную часть теории литературы. Значительную продуктивную роль сыграл в этом отечественный структурализм. Почти одновременно (1963–1965) вышли в свет «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтина (второе изд., первое в 1929 г.), «Лекции по структуральной поэтике» Ю.М. Лотмана и трехтомная «Теория литературы», подготовленная коллективом сотрудников ИМЛИ АН СССР. И лекции главы тартуской научной школы, и академический трехтомник – при всей разнице методологических позиций – учитывали опыт небольшой книги «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928), написанной тем же М.М. Бахтиным. Во многом под знаком этих инициатив прошли следующие три десятилетия. Новый этап развития П. в истории отечественного литературоведения был ознаменован выходом в свет и большим влиянием на специалистов монографий, сборников работ и отдельных статей С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, Н.Я. Берковского, В.В. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачева, Л.Е. Пинского, Б.А. Успенского и некоторых других ученых. Не менее значимы были переиздания важнейших исследований В.М. Жирмунского, В.Я. Проппа, А.П. Скафтымова, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, О.М. Фрейденберг, Б.М. Эйхенбаума и, наконец, А.А. Потебни и А.Н. Веселовского.

В последние полтора-два десятилетия продолжение этой традиции и немыслимая в прежние времена для российских ученых возможность ознакомиться с достижениями П. в других странах сочетаются с новыми неблагоприятными для этой дисциплины факторами: с одной стороны, научные понятия превращаются в метафоры (начиная с таких выражений, как «поэтика культуры», «поэтика террора», «онтологическая П.» и т. п.); с другой, – литературоведение подменяется исповеданием веры (зачастую – подчеркнуто конфессиональным) на материале и по поводу Пушкина, Достоевского и т. д.

Между тем, П., как и другие искусствоведческие науки, нельзя считать ни служебной по отношению к какой бы то ни было идеологии, ни абсолютно самодостаточной, изолированной от других областей культуры. С.С. Аверинцев высказал мысль о том, что филология в целом – «служба понимания». В статье Д.С. Лихачева близкие мысли сформулированы по поводу уже именно литературоведения: «В литературоведении нужны разные темы и большие “расстояния” именно потому, что оно борется с этими расстояниями, стремится уничтожить преграды между людьми, народами и веками» (Лихачев Д. С. Об общественной ответственности литературоведения, с. 8).

С подобной точки зрения, П. – теоретическая основа филологического анализа текстов художественных произведений и их смысловых структур. Понятия П. – инструмент такого анализа, без которого «служба понимания» едва ли осуществима. Каждое понятие необходимо для того, чтобы выделить определенную форму, сравнить различные тексты, в которых она присутствует, и определить ее *инвариантное* значение. Так, в волшебных сказках повторяется событие превращения или метаморфозы; постоянная форма события (конкретное содержание его может меняться) – *мотив*. Сравнение разнообразных условий его свершения (погру-

жение в воду, удар оземь, удар волшебной палочкой, прохождение через огонь и т. п.) показывает, что метаморфоза – не что иное, как временная смерть и возрождение в новом обликс.

Каждая форма, подобно отдельному слову, несет в себе определенный устойчивый смысл. Но и повторяющиеся устойчивые комплексы этих форм, подобно фразеологизмам в языке, также имеют традиционную семантику. То и другое – элементы определенного «художественного языка», так или иначе используемого в конкретном произведении. Для его понимания и создается, таким образом, П. как система научных понятий.

По отношению к такому предмету П., как произведение, можно выделить три основных тенденции. В одних случаях главным объектом исследования признается *текст*, т. е. речевая структура произведения; тогда естественной опорой П. считается лингвистика (см.: *Лингвистическая поэтика*). При противоположном подходе в качестве главного предмета изучается изображенный («художественный», «поэтический», «внутренний») мир или же «эстетический объект». Научно обоснованное изучение последнего означает философский анализ его *ценностной структуры*, осуществляемый на основе эстетики (см.: *Эстетика и поэтика*). Наконец, иногда констатируется принципиальная двойственность произведения как такового и ставится вопрос о разграничении двух видов форм – организующих речевой материал («*композиция*») и упорядочивающих ценности, включенные в эстетический объект («архитектоника» или «конструкция»), а также о закономерном соотношении этих аспектов художественного целого. В результате возникает тот вариант П., который М.М. Бахтин назвал «эстетикой словесного творчества».

П. все еще в должной мере не сложилась и не вполне обособилась как от смежных специальных дисциплин (лингвистики, психологии), так и от общегуманитарных парадигм – традиционно-философских (*герменевтика*) или авангардно-семиотических (*неориторика*). На «метанаучный» статус в гуманитарной сфере претендовали в разное время также история культуры и культурология, психоанализ и философия языка. В области изучения литературы как искусства периоды усиленной спецификации постоянно сменяются периодами, когда специфику предмета стремятся растворить в чем-либо более широком и общезначимом.

Для успешного развития П. оптимальна не ее самоизоляция, а лишь продуктивное самоопределение – на основе, как выражался М.М. Бахтин, «благожелательного размежевания: без драк на меже». Это касается, с одной стороны, обособления П. в рамках теории литературы. В её развитии иногда (напр., в России 1930-х – 1950-х гг.) доминировала сосредоточенность на методологических проблемах литературоведения: считалось, что специфика теории – в её способности осуществить поиск и определить предпосылки и основания, необходимые для каждой из наук о литературе и всего их комплекса в целом. В таких случаях П. представлялась неправомерным сужением предмета и задач теории литературы; она также подменялась попутными и случайными наблюдениями над «мастерством» писателя. На других стадиях эволюции теоретико-литературных идей (напр, в русском формализме 1910-х – 1920-х гг. и «классическом» структурализме (в России – 1960-е – 1970-е гг.) главным оказывалось стремление приспособить систему научных понятий к оптимальной характеристике «средств выражения» или «техники» словесного творчества (показателен подъем *стиховедения* как раздела П. в обеих научных школах), а также – к решению практических задач истолкования смысла художественных произведений. В результате П. отождествлялась с подлинным содержанием теории литературы. Границы между двумя дисциплинами, таким образом, исторически подвижны.

С другой стороны, тот же принцип размежевания действен и тогда, когда проводят границы между П. и литературной критикой, П. и историей литературы. Литературная критика, подобно П., анализирует художественные тексты и сравнивает их с целью интерпретации смысла. Но, в отличие от П., она, во-первых, всегда (даже в трактовке лирических стихотворений) стремится проникнуть в смысл целого через произвольно – иногда удачно, а в иных случаях не очень – выбранные фрагменты или строки. При этом вопрос о роли именно этого фрагмента в создании смысла целого и – особенно – о его соотношении с другими элементами текста, как правило, не обсуждается. Во-вторых, литературная критика вполне способна обходиться без научных понятий или использовать их формально – как нечто общеизвестное и само собою разумеющееся. В сущности, критика – независимо от того, насколько она прогрессивна или консервативна, – решает задачу, совершенно чуждую П. (в любом ее истолковании): дает произведению или творчеству писателя **оценку** в свете определенного «социального заказа». Главный вопрос, на который она стремится ответить, – какую актуальную идеологическую проблему призвано решить произведение или ряд произведений и насколько «правильно» (для той категории читателей, которую представляет критик) она решается. Отсюда и возможность произвольных, зачастую – взаимоисключающих интерпретаций.

Так, в советскую эпоху роман М.А. Шолохова «Поднятая целина» официально считался «учебником жизни», в котором даны образцы поведения коммуниста в трудных условиях коллективизации, и это подкреплялось примерами из текста. Напротив, в эпоху перестройки в журнале «Огонек» появилась статья под названием «Михаил Шолохов как зеркало русской коллективизации». В ней с не меньшим успехом и на множестве примеров доказывалось, что этот роман имеет на самом деле остро критический характер, поскольку изобилует сведениями и событиями, совершенно разоблачающими поведение коммунистов в общественной и частной жизни.

Цель же П. – не оценка, а понимание смысла, причем не привнесенного той или иной идеологической модой, а «объективно присущего» тексту (структурного) и потому определимого научными методами, хотя этот смысл и меняется (в истории культуры всегда возможно и происходит переосмысление художественных структур). Некоторые содержащиеся в литературном произведении смыслы в ходе истории утрачиваются: исчезает необходимый для понимания *контекст*. Особенно это относится к юмору. Современному молодому читателю уже непонятны некоторые блестящие остроты в книге «Москва-Петушки» (например, знаменитое определение стервозности: ведь ни читать, ни тем более конспектировать работы В.И. Ленина ему, скорее всего, не приходилось). Многим читателям советской эпохи могла быть непонятна, например, одна невольная острота Скалозуба в «Горе от ума»: «И офицеров вам начтем, / Что даже говорят, иные, по-французски». Людям, выросшим в период «развитóго социализма», умение говорить на иностранном языке и в самом деле казалось редким и заслуживающим особого упоминания. С компенсирующими эти утраты комментариями к тексту П. не может не считаться. Известны и другие, прямо противоположные процессы: обогащение

смыслов в ходе исторического развития. Достаточно вспомнить так называемые «вечные образы» – Гамлета, Дон Кихота – в истолкование которых каждая эпоха вносит свой вклад. Но и в этом случае можно отметить преимущества научного подхода перед литературно-критическим. Нельзя с должной адекватностью судить о жизни смысла без осознания структуры текста, т. е. возможностей смыслообразования.

Процессы исторического изменения смысла, события обогащений и утрат, конечно, всегда находятся также в поле зрения историков литературы. Но у П. и истории литературы не только разные задачи, но и разные предметы (при совпадении «объекта»). Историка литературы, когда он занимается произведением, в первую очередь интересует современный этому художественному явлению исторический контекст. Произведение отчасти укоренено в своей эпохе и может быть истолковано как реакция на ее проблемы. Отсюда прослеживание генезиса произведения и истории текста в рамках творческой биографии автора. Но и сам этот авторский ответ на актуальные жизненные и эстетические проблемы входит в состав литературной эпохи: он порождает отклики современников (в критике, в переписке и дневниках), которые также могут стать источниками суждений историка литературы о смысле художественного высказывания.

Предмет науки в данном случае – не само произведение, а его функционирование в развивающейся общественной жизни. Основное понятие – конкретная литературная (не просто историческая) эпоха: например, 1860-е гг. (известно, что границы этой эпохи не совпадают с обычной хронологией). Произведение рассматривается как «художественный документ», содержащий свидетельства и об актуальном смысле, и об актуальных формах: например, о важном для эпохи типе героя («лишние люди», «новые люди») или типе события (идеологическая дискуссия). Отсюда и особенности *интерпретации*. Например, роман «Отцы и дети» историками литературы долгое время считался прежде всего художественным свидетельством о нигилизме (в «вульгарно-социологическом» варианте – «политическим романом» о борьбе либералов с революционными демократами). Поэтому главной задачей истолкования представлялось комментирование идеологических споров и особенно – высказываний Базарова, более или менее широковещательных. Но тем самым смысл произведения замыкали в его собственной эпохе. Стремление, напротив, увидеть и показать метаисторический смысл тургеневского романа вызвало прямое обращение к методам литературной критики. В некоторых очень ярких работах (Ю.В. Манн, В.М. Маркович) было обнаружено поразительное сходство типа личности, к которому принадлежит главный герой романа, а также его жизненной ситуации и судьбы с персонажами и проблемами экзистенциалистской литературы XX века.

Такой переход от истории литературы к литературной критике только на первый взгляд может показаться неожиданным и слишком резким. Дело в том, что историки литературы, как правило, подлинно научными методами изучают только историческую (культурную и литературную, социальную и идеологическую, а также биографическую) «среду» произведения и его связи с нею. На этом, а не на научном анализе структуры произведения с помощью понятий П. и основывается истолкование его смысла. В сущности, историка литературы, когда он становится интерпретатором, интересует, как и критика, соответствие произведения социальному заказу. Но – в отличие от литературного критика – заказу **чужой** для него и научно уже осмысленной эпохи.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997; *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978; *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1996–2003; *Бахтин М.* ВЛЭ; *Белецкий А.И.* Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе // Белецкий А.И. Избр. труды по теории литературы. М., 1964; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Бухло Н.* Поэтическое искусство. М., 1957; *Веселовский А.Н.* Избранное: ИП. М., 2006; *Веселовский А.Н.* Избр. статьи. Л., 1939; *Веселовский А.Н.* Мерлин и Соломон: Избр. работы. М.; СПб., 2001; *Виноградов В.В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963; *Винокур Г.О.* Чем должна быть научная поэтика. Глава первая // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990; *Гаспаров М.Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье. М., 1986; *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007; *Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977; *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987; *Гринцер Н.П., Гринцер П.А.* Становление литературной теории в древней Греции и Индии. М., 2000; *Дильтей В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. IV: Герменевтика и теория литературы. М., 2001; *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Жирмунский В.М. ТП-ПС; *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996; Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987; *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм, Постмодернизм. М., 1996; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Кирай Д., Ковач А.* Русская классическая и советская поэтика // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Budapest, 1982; *Кристева Ю.* Избр. труды: Разрушение поэтики. М., 2004; *Левин Ю.И.* Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998; *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979; *Лихачев Д.С.* Об общественной ответственности литературоведения // Контекст – 1973. М., 1974; *Лотман Ю.М.* СХТ; *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994; *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992–1993; *Миллер Т.А.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978; *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. М., 1989; *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997; *Мукаржовский Я.* Поэтика // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1994; *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976; *Скалигер Ю.Ц.* Поэтика // Литературные манифесты европейских классицистов. М., 1980; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 2001; *Тамарченко Н.Д.* Поэтика Бахтина: уроки бахтинологии // Изв. РАН. Сер. лит-ры и яз. 1996. №1; *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М., 1975; *Тодоров Ц.* Теории символа. М., 1999; *Тынянов Ю.Н.* ПИЛК; *Успенский Б.А.* ПК // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995; *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978; Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. М., 1997; *Фридлендер Г.М.* О некоторых проблемах

поэтики сегодня // Фридлендер Г.М. Литература в движении времени. М., 1983; *Якобсон Р.* Вопросы поэтики: постскриптум к одноименной книге // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987; *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения. М., 2006; *Steiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 8. Auflage. Zürich; Freiburg, 1968; *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1954. См. также лит-ру к ст.: *Историческая поэтика.*

Н.Д. Тамарченко

ПРЕТЕКСТ – см.: *Интертекстуальность*

ПРИЕМ – литературоведческая категория, введенная в активный научный оборот представителями русской *формальной школы* (ср. основополагающую в этом отношении статью В. Шкловского «Искусство как прием», 1917) в целях дефиниции объекта литературоведческого анализа и спецификации литературоведения как науки.

Истолкование термина П. в работах формалистов отличается двойственностью, восходя, как заметил О.А. Ханзен-Леве, с одной стороны, к аристотелевской поэтике – П. в «узком» смысле слова (ср. у Шкловского: «...прием поэтического языка <...> равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи...»). С другой же стороны, наследуя «сократической традиции нового (переоценивающего) взгляда на привычные вещи» (Ханзен-Леве) формалистское понятие П. соотносимо с одной из важнейших философем эстетической деятельности вообще (способ «вывода вещи из автоматизма восприятия» – Шкловский). В этом случае понятие П. оказывается до некоторой степени синонимичным важнейшему положению раннеформалистской теории об *остранении*. Остранение или «способ видеть вещи выведенными из их контекста» (Шкловский) – своего рода «П. как таковой» (в «широком» смысле слова), основной принцип, закон и суть эстетической деятельности (ср. «*искусство* как прием»), которая позволяет «вернуть ощущение жизни» посредством чувственного восприятия (ви́дения) фактуры вещи (вопреки-вовес характерному для обыденной практики ее рациональному «узнаванию», оставляющему вещь как бы «запакованной», лишенной неповторимых фактурности, «вкуса и запаха»).

Синонимический ряд «прием – остранение – искусство» (иначе – «отождествление конкретных, частных средств литературной техники с принципом остранения как универсальной эстетической предпосылкой» – Хансен-Леве) выкристаллизовался в эпоху русского авангарда – неаффирмативного искусства par excellence. Поэтому он оказывается малофункциональным в контексте нормативных (этикетных) эстетических систем (средневековое искусство, культура XVIII-го века), основанных на прямо противоположном (условно говоря – положительном, эстетически продуктивном) восприятии «принципа автоматизации» (традиционности, этикетности). Вместе с тем, однако, формалистская концепция «искусства как приема» очевидно коррелирует с иными, более ранними интерпретациями эстетического жеста как «преступания нормы»: маньеризм, *карнавализация* (в трактовке М. Бахтина), романтическая ирония.

Лит-ра: *Хансен-Леве О. А.* Русский формализм. М., 2001; *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983; *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб., 1996.

О.Н. Кулишкина, Л.Н. Полубояринова

ПРИМЕТЫ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ – см.: *Стиль*

ПРИМИТИВИЗМА ПОЭТИКА – особый модус художественного высказывания, подразумевающий наивное, нерефлективное, внепрофессиональное творчество либо его имитацию. П. п. характеризуется «неправильностью» (по Л.Я. Гинзбург, стилистические «проколы», оттеняющие «тотальную стертость речевых конструкций», характерных для мёртвых канонов), неконтекстностью, ненамеренным комическим эффектом, подчеркнуто архаико-мифологической картиной мира, жесткостью бинарного мышления и, в то же время, непредвиденностью ассоциаций. Эти свойства естественным образом сближают творчество примитивов-непрофессионалов и представителей радикальных поэтик, прибегающих к примитивизму (П.) – сознательной имитации примитива в рамках профессиональной культуры. П. п. – часть эстетико-социальной парадигмы, включающей понятия наива («naif»), примитива («primitif»), «art brut» («грубое искусство»), искусства аутсайдеров, любительского искусства и т. д.

Проблематика П. п. возникает в немецкой классической философии и французской просвещенческой мысли. И. Кант рассматривает наивность как «вспышку некогда естественной для человека искренности», которая забыта людьми вследствие свойственного их нынешнему состоянию притворства. Фр. Шиллер противопоставляет наивную поэзию сентиментальной, видя в первой бесконечность «по форме», во второй – «по материалу». Ж.-Ж. Руссо говорит о наивности «естественного человека». Немецкие романтики углубили это представление (так, Фр. Шлегель писал о наивности Сервантеса), однако эти идеи оставались на общеэстетическом уровне. Разработка искусствоведческих представлений о П. связана с художественной практикой эпохи модерна. На грани XIX–XX вв. эстетически значимыми становятся искусство аборигенов Африки, Азии, Австралии и Океании, народная культура Европы и России. Художники, художественные критики и галеристы не делают принципиальной разницы между анонимным, фольклорным и низовым авторским искусством. И лубок, и работы Н. Пиросманишвили (обнаруженные К. и И. Зданевичами) оказываются в равной степени объектами манипулирования профессионалов. Возникает рынок примитивов, что способствует их пропаганде и изучению. П. оказывал принципиальное влияние на многих художников рубежа веков; это же можно сказать и о литераторах (от А. Ремизова до большинства футуристов), однако специфика словесного искусства не позволяла выделить литературный П. в самостоятельную категорию.

Литературоведам приходится обращаться к искусствоведческой терминологии, хоть и весьма противоречивой (к примеру, различение наива и примитива, примитива и примитивизма в разных теориях искусства не совпадает, а порой и противоположно по смыслу). Целесообразно различать: примитив как особый тип авторского внепрофессионального творческого поведения и П. как имитацию примитива в соответствии с определенными авторскими задачами. Описание этой дихотомии и представляет собой собственно П. п. Примитив как таковой обладает свойствами «непроцессуальности», «неконтинуальности». Наивный *автор* не является профессиональным литератором; *письмо* для него – частное, приватное дело (в этом принципиальное отличие примитива от массовой литературы, которая представляет собой параллельное «высокой» литературе образование, альтернативную линию литературного процесса со своими

критериями профессиональности). Примитив в области словесного творчества сам по себе не является литературой, хотя и соотносится с ней; в рамках наивной словесности невозможна внутренняя иерархия или декларация отсутствия таковой, отсутствует закономерный исторический процесс (поэтому любые попытки наивного автора идеологизировать своё творчество и / или структурировать литературное пространство volens nolens обращены на внешнюю по отношению к нему литературную эволюцию). При всем том наивное произведение – произведение принципиально авторское, и тем самым не относится к т. н. «письменному фольклору» (по С.Ю. Неклюдову). Даже в случае анонимности наивного текста, он остаётся уникальным и не воспроизводимым в фольклорном *каноне*. Сходными, но не тождественными свойствами обладает ряд смежных явлений (детское письмо, *письмо* девиантов, субкультурные литературы). При этом следует учитывать, что абсолютная выключенность из культуры фактически невозможна; на практике наивные авторы оперируют осколками мертвых, деиндивидуализированных канонов.

Возникновение некоего промежуточного слоя, слоя-медиатора между фольклором и «высокой» литературой можно отнести к началу Нового времени (по В.Н. Прокофьеву, «в ренессансную эпоху в Западной Европе где-то ближе к рубежу XVI–XVII, а в России – только к рубежу XVII–XVIII веков»). Этот слой явился прототипичным и для примитива, и для массовой литературы, и отчасти для различных сублитератур. Собственно примитив можно выделить с рубежа XVIII-XIX вв. В свою очередь, П. предполагает творчество автора-профессионала (по Н. Козловой и И. Сандомирской, «производителя литературной нормы»), сознательно ориентирующегося на образы наивного творчества. При этом в его рамках может быть представлен самый широкий спектр эстетических практик (от максимально актуальных, определяющих «дух эпохи», до относительно маргинальных). С одной стороны, П. делает примитив объектом валоризации, легитимирует само его существование в рамках культуры; с другой же стороны, полностью зависит от него, как от «механизма непроизвольного порождения» стилевых стратегий; можно сказать, что до П. примитив как таковой существовал исключительно в качестве артефакта, вступая лишь в случайные культурные связи, П. же, будучи вторичен по отношению к примитиву, создает *контекст* его восприятия.

Вместе с тем, П. п. подразумевает довольно сложные взаимоотношения между двумя членами оппозиции примитив / П. Так, в «Ганце Кюхельгартене» Гоголя мы видим яркий пример примитива, отверженный впоследствии автором в силу его профессионализации; в случае же А. Платонова видим сознательное вживление мировоззренческих аспектов примитива в позднейшие, примитивистские тексты (по О. Меерсон, «поэтика неостранения»). Для В. Хлебникова принципиально было устранение оппозиции примитива и П., для А. Крученых же – напротив, подчеркнутое использование «внешнего», наивного материала («Поросята»); обэриуты объединили эти подходы, внешне эксплуатируя ходы «естественных мыслителей» (по выражению Д. Хармса), внутренне же стремясь к синтезу нерефлективного и рефлективного. Новейшая литературная ситуация (рубежа XX–XXI вв.) благодаря сетевым технологиям может привести к стиранию грани между примитивом и П., что позволит говорить о П. п. как едином феномене.

Лит-ра: *Богемская К.* Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб., 2001; *Бондаренко М.* Текущий литературный процесс как объект литературоведения (Статья первая) // НЛО. 2003. № 62 (4); *Давыдов Д.* Меж улицей безъязыкой и Кастальским ключом (наивная словесность как историко-типологическая проблема) // НЛО. 2003. № 1 (59); *Козлова Н.Н., Сандомирская И.И.* «Я так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: Опыт лингвосоциологического чтения. М., 1996; *Лебедев А.В.* Примитив в России // Примитив в России. XVIII-XIX век. Иконопись. Живопись. Графика. М., 1995; Маргинальное искусство. М., 1999; «Наивная литература»: исследования и тексты / Московский общественный научный фонд. М., 2001 (Научные доклады. № 129); *Островский Г.* Русские примитивы. Тель-Авив, 2003; Примитив в России XVIII-XX столетий // Наука о культуре: итоги и перспективы. Науч.-инф. сб. Вып. 1. М., 1996; Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983; *Рылёва А.* О наивном. М., 2005; *Тевоз М.* Ар-брют. Париж, 1995; *Шевченко А.* Неопримитивизм // Ларионов М., Гончарова Н., Шевченко А. Об искусстве. Л., 1989 (Из архива русского авангарда. Вып. 2); Философия наивности. М., 2001; *Cardinal R.* Outsider Art. L., 1972; *Goldwater R.* Primitivism in Modern Art. N.Y., 1938.

Д.М. Давыдов

ПРИТЧА – один из малых эпических *жанров* (см.: *Формы эпики)* переходной – от фольклора к литературе – природы; в отличие от *анекдота* и подобно *басне* – иносказательная история о *случае*, представляющем собою не странный казус, а наглядный пример всеобщей закономерности, которой, согласно П., необходимо следовать, а не удивляться (отсюда её серьезность и назидательность, противоположная смеховой тональности анекдота; басня же имеет двойственный тон и характер). Но в П. два плана изображения – конкретный и универсальный – самостоятельны и равноправны (в басне первый доминирует); они взаимосвязаны по принципу сравнения или параллели, а не метонимии («история» басни – иллюстрация всеобщих и при этом довольно условных или прямо сомнительных норм); действующие же лица П., при всей своей схематичности, «предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как **субъекты этического** выбора» (С.С. Аверинцев), тогда как *герои* басни действуют в соответствии со своими заданными ролями (эмблематическими *образами* Осла, Льва и т. п.). Ситуация выбора (поступка или судьбы) *персонажем* и оценки этого выбора *рассказчиком* и слушателем в свете безусловно авторитетных этических норм – критерий сравнения двух планов П., семантическое ядро жанра, обусловливающее инвариантный комплекс его структурных особенностей.

И в своих истоках, и на протяжении всей своей многовековой истории П. существует в нескольких основных вариантах, реализующих как заложенные в структуре жанра полярные возможности, так и свойственную ему собственную меру. Различаются прежде всего «большие» и «малые» П., «развитое повествование о цепи событий» и «свернутое повествование или сентенция» (Левин, с. 520). С одной стороны, в предельно кратком рассказе редукция текста и *сюжета* все же имеет границу, за которой утрачивается двуплановость: отражение в форме сентенции «личного выбора между альтернативами» (Ю.И. Левин). В результате П. превращается в сравнение, подобное пословице (в отличие от которой, она нуждается в комментариях или толкованиях), или оказывается попутной иллюстрацией мысли в поучении и проповеди – в этом случае толкование может отсутствовать, поскольку второй план замещается общим *контек-*

стом рассуждения. Такова, напр., одна из П. в «Повести об Акире Премудром»: «Сыну, подобен еси <...> олени, иже противляяся горе, рога своя сломи» (Древнерусская притча, с. 124). П. именно такого рода составляют «Книгу притчей Соломоновых» и аналогичные ей тексты. С другой стороны, сюжетно развернутый рассказ П., включающий в себя ряд персонажей с разными функциями, имеет вполне самостоятельное значение. Он воспринимается не в качестве примера-сравнения, а как особая традиционная история, в центре которой – испытание героя (т. е. последствия сделанного им выбора), причем этический выбор в этом случае реализуется в одном из альтернативных вариантов не поступка, а жизненного пути. Рассказчик и его слушатель оценивают в первую очередь результат испытания. Таковы наиболее знаменитые древние П.: в В. з. – «Книга Иова», «Книга пророка Ионы»; в Н. з. – П. о блудном сыне; таковы же многочисленные рассказы о вероучителях в «Агаде» или в «Добротолюбии». Но развертывание П. в историю об испытании героя также имеет определенный предел, за которым утрачивается двуплановость, и жанр превращается в *повесть*.

Промежуточный (и в этом смысле центральный) вариант – П., к которой в наибольшей мере подходит понятие «параболы», т. е. развертывания рассказа «как бы по кривой, начинаясь и заканчиваясь одним предметом, а в середине удаляясь к совсем, казалось бы, другому объекту» (Гладкова, с. 808). Иначе говоря, сам сюжет (*циклический*) строится на взаимосвязи и взаимодействии двух противопоставленных планов. Такова П. Христа о горчичном зерне: рассказ начинается уподоблением Царства Небесного горчичному зерну; продолжается как история о росте этого зерна, которое человек «взял и посял на поле своем», но оно, будучи меньше всех семян, превратилось в дерево; а заканчивается упоминанием «птиц небесных», укрывающихся в ветвях этого дерева (Мф. 13, 31-32). Очевидно, что этот рассказ как целое – *аллегорический* образ растущей внутренней связи с Небом, всё большей доступности Царства Небесного для человека поверившего: выбравшего веру и взрастившего её в своей душе. Органическая цельность такой структуры, равноудаленность её от обеих отмеченных крайностей объясняют характерные для западноевропейской справочной литературы трактовки любой П. как параболы (Wilpert, S. 655; Cuddon, p. 634).

В исторической судьбе П. (в рамках европейской культуры) можно выделить два этапа. До XVIII в. жанр функционирует по традиции – во всех трех вариантах, причем и самостоятельно, и в составе проповедей и поучений. Перелом происходит в эпоху Просвещения, когда историческая действительность была осознана в качестве не только эмпирически реальной, но и своезаконной (оправданной преданиями и обычаями): отсюда острота конфликта между нею и вневременной этической нормой. На почве этого нетрадиционного (на фоне средневековой христианской культуры) миропонимания постепенно складываются два принципа и пути художественного использования П. в её развернутом варианте (с *сюжетом испытания* в основе). Во-первых, она оказывается моделью (*первообразом*) либо для создания новых, авторских П. – особенно у позднего Л. Толстого (ср., напр. «Три притчи», «Ассирийский царь Асархадон»), у Ф. Кафки («Мост»); либо для придания притчевого характера другим жанрам. В русской литературе модель П. лежит в основе жанрового *канона повести*, который складывается в XIX – начале XX вв., в европейской же традиции в целом в основе структуры *философской повести* (от Вольтера через Герцена («Доктор Крупов»), Достоевского («Сон смешного человека») и Л. Толстого («Чем люди живы?») к Чехову и Л. Андрееву, а также через «Философские этюды» Бальзака к «Штрафной колонии» Кафки и «Повелителю мух» Голдинга) и *романа*-П. (на Западе – от «Векфилдского священника» О. Голдсмита до «Чумы» А. Камю, а в России – у Герцена, Гончарова, Чернышевского и Щедрина). Заметим, что роман в таких случаях сближается с повестью. Во-вторых, П. становится одним из популярнейших *вводных (вставных) жанров* в повести («Капитанская дочка» Пушкина, «Крестник» и «Карма» Л. Толстого) и романе (истории о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче в «Мертвых душах» Гоголя, о Вратах Закона в «Процессе» Кафки), а также в *рассказе* («Студент» Чехова, «Молодость и старость» Бунина); в *драме* (Горький, Брехт). Иногда обе линии пересекаются: произведение и в целом имеет притчевую природу, и содержит вставные традиционные П. («Воскресение» Л. Толстого).

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Притча // ЛЭС; Агада. Сказания, притчи, изречения талмуда и мидрашей. М., 1993; *Гладкова О.В.* Притча // ЛЭТП; Добротолюбие. Т. 1. М., 1992; *Левин Ю.И.* Структура евангельской притчи // Левин Ю.И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979; *Прокофьев Н.И.* «Прелесть простоты и вымысла» // Древнерусская притча. М., 1991; *Ромодановская Е.К.* К вопросу об эволюции жанра притчи в русской литературе // Ars interpretandi. Новосибирск, 1997; *Ромодановская Е.К.* Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Евангельский текст в русской литературе. Вып. 2. Петрозаводск, 1998; *Тамарченко Н.Д.* Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы: К 75-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2006; *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989; *Тюпа В.И.* Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс, Новосибирск, 1999; *Cuddon J.A.* Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition. London, 1999; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.

Н.Д. Тамарченко

ПРОЗА (от лат.: prorsa, сокр. proversa oratio – речь, прямо направленная и устремленная вперед, в отличие от *стиха*, лат.: versus – речи, возвращающейся к началу) – тип *художественной речи*, со-противопоставленный стиху.

Понятие «художественная П.» следует отличать от более широкого: «П.», 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 единичный факт» (ИП, с. 296). П. здесь, во-первых, еще не имеет отчетливой художественной специфики, она объединяет впоследствии разграничивающиеся жанры и виды речи. Во-вторых, П. 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 (Харлап М.Г. О стихе. М., 1966. С. 13). Но и поэзия, которая обособилась из синкретизма «мусических искусств» (того, «что пелось»), в свою очередь была во многом синкретическим образованием; впоследст-

вии из нее выделились стихотворная поэзия и художественная П. 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» (Кюхельбекер В.К. Поэзия и проза // ЛН. Т. 59. М., 1953. С. 393). В этой исторической ситуации противопоставление «стих–проза» есть отграничение *речи художественной* 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.» (Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка 30–90-х гг. XIX в. М.; Л., 1965. С. 463). Теоретически осмыслил и четко сформулировал именно такое противопоставление П. 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» (Теоретическая поэтика, с. 152). В таком значении П. 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 не заключенное, где даже без умысла автора или наперекор ему появляется иносказание» (Там же. С. 156).

Посттрадиционалистский этап литературной эволюции, связанный прежде всего с развитием романтизма и реализма, трансформирует это противопоставление, выдвигая на первый план «поэзию действительности»: в данном случае – П. Гоголя (В.Г. Белинский). С другой стороны, в это же время все более отчетливо проясняется связь стиховой формы с *лирикой* и лирическим содержанием. При этом формированию художественной П. 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 П. 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 П. же ритмическое единство – итог, результат речевого развертывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчетливого речевого выражения. В П. – единство, кристаллизующееся из многообразия. В стихе, напротив, – многообразие, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства (см.: Гиршман).

Интересна в этом отношении характеристика П. 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"» (Мандельштам О. Записные книжки 1931–1932 годов // ВЛ. 1968. № 4. С. 194). Действительно, в П. каждый следующий шаг ритмического движения не предопределяется предыдущим, а заново формируется на каждом новом этапе этого движения. В итоге же 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 П., напротив, воспринимается как особая разновидность именно П., так как, сколь бы ни были многочисленны различного рода повторы, синтаксические параллелизмы, в ней отсутствуют двойное членение и заданная равномерность ритмических членов. Единообразие и повторяемость даны здесь как определенным образом мотивированные особенности, но не заданы как общий закон речевого устройства. Законами же художественной П. являются речевое многообразие с проясняющимися границами и внутренними центрами и единая сегментация: первичные ритмические единицы – *колоны* – это одновременно и синтаксические единства – синтагмы. 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). По определению Л.В. Щербы, введшего данный термин, «синтагма» – это фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...» (Щерба Л.В. Фонетика французского языка. М., 1957. С. 26–34).

Анализ синтагматического членения художественной П. (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 зачинов и окончаний синтагм и особенно фраз и фразовых компонентов. Своеобразие ритма художественной П. мотивирует применение для обозначения ее первичной ритмической единицы термина «колон» (гр.: kolon – член, элемент периода), 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 («Когда́ в лунную 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 П. соотносится с многообразием и изменчивостью естественного ритма речи в ее различных функциональных стилях.

Формирование искусства П. 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» (Бестужев-Марлинский А.А. Новый русский язык // Бестужев-Марлинский А.А. Полн. собр. соч. Т. XI. СПб. 1839. С. 74). 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» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1936. С. 254 255).

Формируя классическую границу между стихом и художественной П., 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 П., 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..., 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» (Бахтин. Слово в романе, с. 111).

Ритмическое многообразие, разноязычие и разноречие соотносятся с еще одной отличительной особенностью художественной П. 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 проявляется 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 П. «Пластика» словесного изображения и «музыка» речевого строя образуют в ней 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.

Меняется по сравнению со стиховым и художественное время, формируемое прозаическим текстом. Чем более стих в посттрадиционалистскую эпоху тяготеет к *лирике* и становится основной её формой, тем отчётливее в стихе «субъективное время» извлекается из общего потока, напряжённо 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 П. 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 развёртывающуюся связь времён.

Акцент на изображающее повествование накладывает особый отпечаток и на интонационное своеобразие художественной П. И в стихе, и в П. *интонация* может быть рассмотрена как объединяющее выражение ритмико-синтаксических отношений в становлении и развёртывании 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 доми-

нирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, сосредоточивающего в себе весь мир. В П. же закрепляемая в слове интонация становится компонентом изображаемой *ситуации*, входит в мир художественного изображения, и здесь возникают специфичные для прозаического произведения напряжённые 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 определённую систему, изоморфную объективному миру с 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 трёх людей, а идёте по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным» (Толстой А.Н. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1949. С. 569).

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, внутреннедиалогизированного слова во всех его многообразных типах и разновидностях» (Слово в романе, с. 143).

Стих и П. могут продуктивно взаимодействовать в рамках художественной целостности. Напр., 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 П. 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 П. – истинное «я».

Можно утверждать, что при всех многочисленных национально-исторических различиях и особенностях становление художественной П. 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*, присутствие которой определяет все формы осуществления искусства в слове. Взаимодействие стиха и П. в литературном процессе, сложные связи этих типов речи с различными *родами* и жанрами литературы, различные формы сочетания стиха и П. 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 прояснённых и потому особенно актуальных.

Лит-ра: Античные теории языка и стиля / Под ред. О.М. Фрейденберг. Л., 1936; *Бахтин М.М.* Слово в романе // ВЛЭ; *Бахтин М.М.* Слово у Достоевского // Бахтин М.М. ПТД. М., 1973; *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1989; *Веселовский А.Н.* ИП. 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 // РЛ. 1964, №4; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. М., 2002; *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М., 1990; *Смирнов И.П.* Смысл как таковой. СПб, 2001; *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993; *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. М., 1968; *Шапир М.И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII – XX веков. Кн.1. М., 2000; *Шатин Ю.В.* Стих и проза в «Египетских ночах» А.С.Пушкина // Гуманитарные исследования. Ежегодник. Вып. 3. Ч. 1. Омск, 1998.

М.М. Гиршман

ПРОЗАИЗАЦИЯ – взаимодействие поэзии (в особенности лирической) с *прозой*, которое выражается двояко: 1) в проникновении в традиционную *поэтическую фразеологию* элементов разговорного языка (лексики, интонационных и синтаксических конструкций); 2) в таком изменении жанровой природы лирической поэзии, которое приводит либо к появлению стихотворных вариантов некоторых прозаических *жанров* (*рассказы в стихах*, стихотворные фельетоны), либо к преобразованию «прозаического» *сюжета* в лирический фрагмент, а *поэтического языка* – «единого и единственного» (Бахтин) – в своеобразное подобие «прозаического разноречия».

Процесс проникновения *прозаизмов* в поэтический язык начался еще в пушкинскую эпоху и тогда же был отрефлектирован («Извольте мне простить ненужный прозаизм»). Преобразование жанровых структур *лирики* (под влиянием художественной прозы, в особенности романной: отсюда термин «романизация») начинается во второй половине XIX в., прежде всего в творчестве Н.А. Некрасова, и продолжается в поэзии Курочкина, Минаева, Апухтина, Случевского, Надсона. Буквальный «перевод» прозаических жанров на стихотворный язык приводил поэзию не только к обретениям, но и к потерям, угрожая лирике утратой существенных родовых черт. И лишь в начале XX в., в особенности в творчестве И. Анненского, А. Ахматовой и в известной мере Блока и А. Белого лирическая поэзия находит новый синтетический путь, переходит от внешних жанровых и стилистических заимствований к глубинным внутренним преобразованиям поэтической речи и лирических жанров. В частности, Анненский и Ахматова воплощают в своем творчестве два последовательных и взаимосвязанных этапа П. или «романизации» лирики.

Лит-ра: *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976; *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1976; *Громов П.П.* А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986; *Иванова Н.Н.* Традиции стихотворной речи в лирике Некрасова // Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981; *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Изд. 2-е. Ижевск, 1978; *Тынянов Ю.Н.* Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю.Н. ПИЛК; *Харджиев Н.И.* Заметки о Маяковском // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Д.М. Магомедова

ПРОЗАИЗМ – простое («нестилевое»), эстетически нейтральное слово в поэтическом *контексте*. В поэзии, где

весьма силен закон лексической традиции, присутствуют слова, давно вышедшие из употребления в *прозе*, и, с другой стороны, в стихи с трудом проникают слова нового происхождения, употребляемые в прозаическом языке. Введение этих слов в стихи именуется П. Под П. обычно понимаются такие выражения, которые взяты из языка разговорного или научного. В таком смысле употреблено, например, слово «прозаизм» Пушкиным в строках: «Я снова жизни полн – таков мой организм / (Извольте мне простить ненужный прозаизм». «П.» можно встретить и в других *произведениях* Пушкина, например, в его поэме «Граф Нулин»: «В последних числах сентября / (**Презренной прозой говоря**) / В деревне скучно: грязь, ненастье...»

Поэтическая синонимика в начале XIX вв. (корова – телица, лошадь – конь, глаза – очи и т.п.) была канонизована стиховой традицией, поэтому введение разговорного синонима почиталось «П.». В лирике Пушкина традиционная символика нередко втягивает в свой круг обыденное слово, как бы заражая его поэтичностью окружающей среды (Л.Я. Гинзбург). Сам Пушкин в заметке: «О смелости выражений» насмешливо говорит о французах, что они «доныне еще удивляются смелости Расина, употребившего слово pavé, помост» и что поэт «Делиль гордится тем, что он употребил слово vache». Уже отсюда видно, что Пушкин признавал условность понятия П. «Истинный вкус» замечал он, «состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности». «Стиховые прозаизмы сохраняют все качества поэтического слова – его многозначность, повышенную ассоциативность, символичность. Пушкинское нестилевое, "нагое" слово – сгусток сложных ассоциаций. Пушкин показал, что безóбразные слова, не связанные заданными ассоциациями, особенно сильно реагируют на контекст, выносят из него обширные значения» (Л.О. Гинзбург). Как и *вульгаризм*, понятие «П.» тесно связано с учением о высоком и низком стилях речи.

Это учение стремится стабилизовать словарь поэзии и оградить его от вторжения элементов языка иной социально-исторической среды, иной стилистической направленности, нарушающих установленную эмоциональную и социальную тональность целого. Устранение П. из поэтической речи осуществляется в лит-ой практике некоторых направлений путем замены слов деловой и научной речи: а) архаизмами и вообще более общими выражениями, лишенными характерного оттенка профессиональной или технической терминологии; б) перифразами. Так, Жуковский («Певец во стане русских воинов») вооружает генералов 1812 г. щитами, мечами, стрелами, тщательно избегая упоминания о более современных орудиях боя. Здесь практика *языка поэтического* вполне совпадает с теорией, осуждавшей современные военные термины как П. Борьба за введение П. в язык поэзии в истории русского лит-ого языка во многом совпадает с легализацией вульгаризмов и сближением письменного языка с разговорной речью. Так, Пушкин, осмеивая выражения вроде «Сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном», обосновывает допустимость П. «эта молодая актриса».

В литературном языке XIX–XX вв. вопрос о П. ставится в ином плане – как возможность сближения поэзии с научно-технической и публицистической прозой, т. е. сосуществования разных стилей в рамках письменной речи. Здесь использование П. тесно связано с теорией и практикой различных направлений так наз. «научной» и вообще урбанистической поэзии. Действительно наличие специфического оттенка в семантике научно-технических и т. п. терминов заставляет выдвигать вопрос о введении их в язык поэзии; его решение различно в зависимости от разных направлений и конкретной поэтической практики. Так, введение в лирические пьесы Маяковского, Безыменского, Сельвинского, Асеева и многих других советских поэтов научно-технических и т. п. терминов отнюдь не воспринималось читателем как П. Именно «соразмерность» и «сообразность» и решают в конечном счете, является ли то или иное выражение (положение) П. или нет. В этой связи выделяют следующие виды П.: 1) выражения и положения, которые ощущаются, как П., безотносительно к тому, встречаются ли они в стихотворной или нестихотворной речи, т. е. П., как нечто, по существу противное художественному мышлению; 2) выражения и положения, воспринимаемые как П. только на фоне стихотворной речи.

О П. первого рода следует сказать, что к ним относятся всякие отвлеченные положения, не выявляющие целостного синтетического устремления *автора*. Политические или эстетические раздумья *героев* известного *повествования* или самого автора (в художественных произведениях) не будут П. только в том случае, если они отражают художественное мировосприятие автора. Что касается П. второго рода, то, прежде всего, необходимо подчеркнуть их условность. Так, например, всякого рода научные термины долгое время воспринимались на фоне стихотворной речи, как П., а между тем существует так наз. «научная поэзия». Разговорная речь, также изгонявшаяся из стихов, может стать особым приемом «снижения» торжественности языка в *пародии* или даже в чистой *лирике*, как это можно наблюдать в творчестве Ахматовой. «Соразмерность» и «соответствие» разговорной речи всему творчеству поэтессы делает ее П. поэтическими. Вообще, наблюдающееся в некоторые периоды сближение между стихом и художественной прозой суживает понятие «П.».

Лит-ра: *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974; *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; *Григорьева А.Д., Иванова Н.Н.* Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981; *Левин В.Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в.: Лексика. М., 1964; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996.

Э.Я. Кравченко

ПРОЗАИЧЕСКОЕ ИНОСКАЗАНИЕ – особый тип *художественного образа*, предмет которого – говорящий человек и его слово и который по своей природе и функциям аналогичен и вместе с тем прямо противоположен *символу*.

В качестве термина, подвергнутого специальной рефлексии, П. и. присутствует в работе М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», где с его помощью обозначен один из аспектов проблемы «мировых образов плута, шута и дурака» и их функций в романе: «Наконец, особую трудность представляет проблема того **прозаического иносказания**, если угодно той прозаической метафоры (хотя она совсем не похожа на поэтическую), которую они <упомянутые образы – *Н.Т.*> принесли в литературу и для которой нет даже адекватного термина ("пародия", "шутка", "юмор", "ирония", "гротеск", "шарж" и т. п. – только узкословесные разновидности и оттенки ее). Ведь дело идет об иносказательном бытии всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером (хотя и есть точка соприкосновения). Такие слова, как "шутовство", "кривляние", "юродство", "чудачество", получили специфическое и узкое бытовое значение. Поэтому великие

представители этого прозаического иносказания создавали ему свои термины (от имен своих героев): "пантагрюэлизм", "шендизм"» (Бахтин. ВЛЭ, с. 315). Из приведенной цитаты видно, что предложенный новый термин Бахтин относит одновременно к типу *героя* (его поведению) и к его слову, изображенным в *романе* (и – шире – в художественной *прозе*): поэтому-то он и отводит известные обозначения «узкословесных разновидностей и оттенков» «прозаической метафоры», с одной стороны, и «узко бытовые» обозначения типического поведения человека, с другой.

Целый ряд синонимов П. и., существующих в текстах Бахтина (известно его признание о склонности создавать ряд синонимических обозначений одного понятия), отличается от этого термина соотнесенностью лишь с одной из сторон единого образа «говорящего человека». Преобладают указания на специфические речевые особенности «прозаической художественности», «художественно-прозаического образа» или «образа романной прозы» (Там же. С. 89, 91), которые более или менее явно связаны с понятием «иносказания»: «Прозаик <...> и о своем пытается сказать на чужом языке» (Там же. С. 100), «преломленное (непрямое) выражение» авторских интенций и оценок, «"непрямое говорение" – не на языке, а через язык, через чужую языковую среду, а следовательно, и преломление авторских интенций», «модус не прямого, оговорочного, дистанцированного пользования языками», «непрямое, оговорочное, преломленное говорение», «модус непрямого, оговорочного говорения», «оговорочная интонация» (Там же. С. 105, 127, 137, 140, 227). Реже встречаются такие синонимы «П. и.», которые соотнесены с романным образом человека: таков ряд определений «иносказательности» фигур плута, шута и дурака: «самое бытие этих фигур имеет не прямое, а **переносное значение**» (Там же. С. 309), «не-прямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его», «Здесь человек находится в состоянии иносказания. Для романа это **состояние иносказания** имеет громадное формообразующее значение» (Там же. С. 311), «и **внутренний человек** <...> мог быть раскрыт только с помощью образов плута, шута и дурака, так как адекватной прямой (не иносказательной с точки зрения практической жизни) жизненной формы для него найти не могли» (Там же. С. 313).

В качестве речевой структуры Бахтин последовательно противопоставляет П. и. поэтическому *образу*. При этом в противоположном ряду на правах синонимов оказываются понятия «*троп*», «метафора» и «символ»: в поэзии «повсюду только одно лицо – языковое лицо автора, ответственного за каждое слово как за свое <...> движение поэтического символа (например, развертывание метафоры) предполагает именно единство языка, непосредственно соотнесенного со своим предметом»; «Прозаик <...> говорит не на данном языке <...>, а как бы через язык, несколько оплотненный, объективизированный, отодвинутый от уст» (Там же. С. 110-112); «двуголосое прозаическое слово – двусмысленно. Но и поэтическое слово в узком смысле – двусмысленно и многосмысленно. В этом его основное отличие от слова-понятия, слова-термина. Поэтическое слово – троп, требующий отчетливого ощущения в нем двух смыслов.

Но как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), – это взаимоотношение, во всяком случае не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами. Поэтому-то двусмысленность (или многосмысленность) символа никогда не влечет за собой двуакцентности его <...> Многосмысленность поэтического символа предполагает единство и себе тождественность голоса и его полное одиночество в своем слове <...> Чтобы понять различие поэтической двусмысленности и прозаической двуголосости, достаточно любой символ воспринять и проакцентировать иронически <...> поэтический символ, оставаясь, конечно, символом, одновременно переводится в прозаический план, становится двуголосым словом» (Там же. С. 140–142); «образы приведенной нами строфы <«Евгения Онегина» – *Н.Т.* > ... – подлинные художественно-прозаические символы..., а не поверхностная риторическая пародия или ирония» (Там же. С. 142). И, наконец: «Если центральной проблемой теории поэзии является проблема поэтического символа, то центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизованного слова во всех его многообразных типах и разновидностях» (Там же. С. 143).

Очевидно, что для Бахтина понятия «П. и.» и «двуголосости», «внутренней диалогичности» также являются синонимами – там, где речь идет о словесной (речевой) стороне «художественно-прозаического образа». Тем не менее, он предпочитал первый из названных вариантов определения специфики этого образа, пока не приходилось противопоставлять его образу поэтическому, т. е. символу (тропу, метафоре). Эту особенность терминологии можно объяснить следующим образом: именно в этом пункте идеи Бахтина прямо и непосредственно сталкиваются с многовековой научной традицией, своеобразным итогом которой явилось учение о словесном поэтическом образе Потебни. В свете этой традиции иносказательность – специфическое свойство именно поэзии. Следовательно, в контексте противопоставления двух типов словесного образа общее понятие «П. и.» нуждалось в конкретизации, т. е. в характеристике специфической структуры образа прозаического.

Возможность раздельной характеристики двух аспектов П. и. – образа человека и образа его слова – не отменяет у Бахтина их органической взаимосвязи как в истории прозаической художественности, так и в ее генезисе. Такова особенно характеристика образа Сократа и сократического диалога в ряде работ Бахтина. Объективно категория выражает своеобразие подхода ученого к проблеме художественной формы – на фоне разработки понятия *символ*, напр., в эстетике П.А. Флоренского.

Лит-ра: *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006; *Тамарченко Н.Д.* Формула «нераздельности-неслиянности» и судьбы научной поэтики в России // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998.

Н.Д. Тамарченко

ПРОИЗВЕДЕНИЕ (искусства) – продукт художественного творчества, форма существования искусства, результат обработки *автором* того или иного *материала* (речь, камень, музыкальные тона, полотно и краски и т.п.) с целью создания такого предмета, который является осуществлением смысла, одновременно личного и сверхличного, индивидуального и традиционного; ответного – по отношению к предшествующим предметам того же рода, их замыслам и вместе с тем актуального для созерцателя – адресата в настоящем и будущем; имеющего отношение и к жизненной практике, и к отвлеченной идеологии, но не сводимого ни к тому, ни к другому, т. е. самоценного (*эстетически*, а не практически и идеологически значимого).

Мы обычно ощущаем особую жизненную конкретность П., оно всегда связано с реальной действительностью и в тоже время не тождественно ей, является её изображением, претворением, художественным отражением. Но отражением в «форме жизни» – таким, которое не просто рассказывает «про жизнь», но само предстаёт как подобие жизни, точнее, как особая эстетическая реальность. Эта специфическая динамика художественного воссоздания жизни хорошо уловлена в определении В.Г.Белинского: «искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир...» (Белинский. Т. 8, с. 361). Чтобы «повторить» неповторимый в своём развитии и постоянном самообновлении мир, его надо «как бы вновь создать», воспроизвести такое индивидуальное явление, которое, не будучи тождественным реальной действительности, в то же время способно выразить её глубинную сущность и ценность жизни.

«Овладеть всем миром и найти для него выражение», – такова, по определению Гете, сверхзадача художника. Единство мира проявляется через свою противоположность: в бесконечном многообразии жизни, видов и форм человеческой деятельности. Тем острее становится необходимость для человеческого становления видеть и чувствовать связь разных сторон этого жизненного целого. Именно на такую «всеоживляющую связь» и настроено специфическое для П. искусства и особенно *литературы художественной* стремление показать человека «во всём богатстве отношений ко всем сторонам жизни» (Л. Толстой), воплотить глубинное единство, разделение и взаимосвязь времен и пространств, личностей и народов, исторических эпох и культур.

Литературное П., чтобы реально существовать, должно быть создано *автором* и воспринято *читателем*. И опять-таки это не просто разные, но «едино-раздельные», внутренне взаимосвязанные процессы: как автор в творческом процессе так или иначе соотносится с читателем и определенным образом формирует путь его восприятия, так и читатель, творчески осваивая произведение, приобщается к авторскому началу. Автор выступает здесь, как писал М.М. Пришвин, в роли «убедителя, заставляющего и на море, и на луну смотреть собственным, личным глазом, отчего каждый, будучи личностью неповторимой, являясь в мир единственный раз, привносил бы в мировое хранилище человеческого сознания, в культуру что-нибудь от себя самого» (Пришвин М.М. Незабудки. М. 1969. С. 77). Идеальной установкой существования литературного П. является гармония автора и читателя, которые не борются за существование и первенство, а выступают равноправными, равнодостойными и равноценными всем другим и всякому другому – всему человеческому роду и каждой человеческой личности.

П. представляет собой внутреннее, взаимопроникающее единство содержания и формы. «Стихи живые сами говорят, / И не о чем-то говорят, а что-то», – писал С. Маршак. Действительно, очень важно осознавать это различие и не сводить содержание литературного П. к тому, о чем в нем рассказывается. Литературное П. не просто сообщает о чем-то или указывает на что-то, но содержит в себе эстетическую реальность художественного мира (*мира персонажей*), в который преображаются изображаемые *события*, переживания, действия, их осмысление и оценка. Художественный мир – это содержание литературного П., эстетически выявляющего единство «действительности познания» и «действительности поступка» (М.М. Бахтин). Эстетическое бытие такого единства внутренне осуществляется, совершается в слове, в *тексте художественном*. Именно он становится единственно возможной формой воплощения этого содержания.

Внутреннее единство содержания и формы необходимо отличать от различного рода внешних соответствий того, о чем говорится в П., и того, с помощью каких приемов и средств построен текст. Факты реальной действительности, мысли и чувства писателя сами по себе – не содержание, а предмет художественного изображения или замысел преобразить этот предмет в содержание П. Аналогично *приемы* и выразительные средства не форма, а только лишь материал, из которого она может быть создана. И как предмет реальной действительности, его осмысление и оценка превращаются в содержание произведения, лишь внутренне объединяясь и преображаясь в художественном мире, так же любое слово, любое речевое средство и построение становятся художественно значимыми лишь тогда, когда перестают быть просто информацией, когда внешние по отношению к ним жизненные явления оказываются их внутренним содержанием, обретающим словесную плоть, совершающимся в слове.

Отношения содержания и формы литературного П. – это отношения противоположностей единого целого, переходящих друг в друга. Содержание – это не что иное, как «переход формы в содержание» (Гегель Г. Соч. Т. 1. М.; Л., 1930. С. 224) именно потому, что предметы реальной действительности, мысли и чувства писателя превращаются в содержание П. лишь постольку, поскольку в них «переходит» словесная форма, и они обретают словесное бытие, становятся словом. А «форма – это не что иное, как переход содержания в форму» (Г. Гегель), потому что речевой материал становится художественной формой лишь постольку, поскольку в него переходит несловесное жизненное содержание и слово становится жизнью, в нем совершающейся и запечатленной.

Таким образом, художественная форма – это, конечно же, не просто «техника», и мастерство необходимо писателю отнюдь не только для укладывания «лучших слов» в «лучшем порядке». «Что такое отделывать лирическое стихотворение... доводить форму до возможного для нее изящества? – писал Я.П. Полонский. – Это, поверьте не что иное, как отделывать и доводить до возможного в человеческой природе изящества то или иное чувство... Трудиться над стихом для поэта то же, что трудиться над душою своей» (Русские писатели о литературе. Л., 1939. Т. 1. С. 460). «Труд над своею душою», над осмыслением окружающей и своей собственной жизни и над построением фразы – это для настоящего писателя не разные виды деятельности, а единый (или «едино-раздельно-целостный» – А.Ф. Лосев) творческий труд.

Взаимопереход содержания и формы противостоит двум крайностям, равно разрушающим литературное П. Оно не может быть ни «чистым» процессом, ни готовым продуктом (или тем более вещью). Переход мира в текст и текста в мир – это одновременно и процесс творческой смыслообразующей деятельности, и его внутренне завершенное воплощение в границах П.

Л.Н. Толстой хвалил стихи А. Фета за то, что они «рожены», а В.В. Маяковский назвал свою статью «Как делать стихи?». Мы понимаем и противоположность, и лишь частичную справедливость этих характеристик. Если художественные П. и рождаются, то все же не совсем так, как рождаются дети. А из статьи Маяковского даже при всех ее полемических преувеличениях, все же вполне ясно, что стихи

«делают» совсем не так, как делают вещи на конвейерном поточном производстве. В литературном П. всегда существует противоречие конструктивной организованности («сделанности») и органичности («рожденности»), а высочайшие художественные достижения характеризуются особо гармоническим разрешением этого противоречия. Вспомним, например, стихотворение А.С. Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...», строго-симметричное построение которого становится совершенно естественным органическим выражением высокого человеческого чувства – самоотверженной любви. С другой стороны, надо учитывать и замечание Гегеля о том, что П. искусства привлекают нас не тем, что они естественны, а тем, что они естественно созданы.

Конструктивно организованное словесно-художественное высказывание преображается в органически жизненное целое, каждый элемент которого необходим и не заменим. И понять, что перед нами П. искусства, – это прежде всего значит понять и почувствовать, что оно может быть только таким, как оно есть: и в целом, и в каждой своей частице.

Проблема единства литературного П. как особого художественного целого возникает и развивается вместе с возникновением и развитием искусства слова, хотя осмысливается и даже называется П. в различные эпохи по-разному. Например, в «Поэтике» Аристотеля нет еще особо выделенного соответствующего понятия и специального слова, его обозначающего, а поэтическому П. современного перевода («чтобы поэтическое произведение было хорошим...») в оригинале соответствует «поэзия» (poiesis).

На протяжении многовековой эпохи: от античной классики до классицизма XVII–XVIII вв., которую вслед за Э.Р. Курциусом в современном отечественном литературоведении определяют как «рефлективный традиционализм» (С.С. Аверинцев), «морально-риторическая система» (А.В. Михайлов) и др., прежде всего жанровая определенность делает П. художественно-значимым единством. «Отдельность» П. и авторская индивидуальность – это своего рода вариации, элементы жанрового единства, *жанр* же как определенный тип единства слова и внесловесной социально-культурной жизнедеятельности представляет собою средостение, объединение столько же индивида и общественного целого, сколько индивидуальности П. и бытия искусства в социуме.

Поэтому, скажем, в одической поэзии М.В. Ломоносова авторская индивидуальность не надстраивается над *одой,* не перестраивает оду, а «выстраивается» в ней на основе полного слияния с созидаемым жанром, общим чувством и лирическим восторгом, объединяющим субъекта одического слова с его адресатом. Именно такое созидание общего «высокого», – торжественного и восторженного, – чувства и «заражение» им определяют собой как общий витийственный жар и пафос оды, так и конкретную значимость её словесно-стихового воплощения, – и это один из примеров, конкретизирующих типичное для данной эпохи **жанрово-стилистическое единство П.**

В судьбе литературного П. и в формировании принципиально нового понятия о нём очень важную роль сыграла смена многовековой эпохи нормативного, жанрово-традиционалистского художественного сознания качественно иным этапом, возникновение которого связано с мировоззренческим, социальным и общекультурным переломом рубежа XVIII – XIX вв. Единство бытия, его божественная законосообразность и осмысленность подвергаются сомнению, все ранее сложившиеся социальные общности переживают кризис, *каноны* и нормы риторической культуры воспринимаются как мертвые схемы. Если раньше движение от целого к его частям опиралось на несомненную данность единства всего сущего, то теперь это единство становится все более и более сложной проблемой, требующей личностно ответственного разрешения противоречий между идеальной гармонией, заданной единосущностью бытия и реальной раздробленностью действительности с множеством составляющих её различных целых. В освоении этих противоречий особенно актуальным становится искусство с его установкой на выражение всеоживляющих внутренних связей разных целых в реальном явлении художественного П.

Именно в единстве П. классическая эстетика XIX в. прежде всего находила «синтез абсолютного с особенным», «универсум в образе искусства» (Ф. Шеллинг). Дальнейшим развитием этого представления является характеристика «индивидуального единства», в котором «всеобщее и целостная индивидуальность должны быть просто тождественными, самоцелью для себя, замкнутым целым» (Гегель, с. 371). В России становление такого взгляда связано в первую очередь с утверждением обращенности П. искусства к «мировой целокупности», к вселенной в «сокращении, в миниатюре», так что литературное П. делает доступной для непосредственного созерцания истину: »...как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна» (Белинский. Т. 8, с. 361).

Так складывается характерное для эстетики XIX-го и еще в большей степени для XX века утверждение содержательной связи художественного П. с не укладывающейся ни в какой реально-исторический масштаб полнотой бытия, «полнотой космического и человеческого универсума», так что в основе П. лежит «модель последнего целого, модель мира... Эта модель мира перестраивается на протяжении столетий (а радикально – тысячелетий)» (Бахтин. ЭСТ, с. 361). Способом постижения такого «содержания» должно быть «рассмотрение дифференциации единого... И здесь дело как раз не в отношении целого и части, ибо речь идет не о фиксации каких-то различных элементов координации, а о происхождении обоих элементов от чего-то единого» (Мамардашвили М. ВФ. 1958. № 2. С. 56–57).

Не отношение целого и части, а такое отношение, в котором раскрывается **первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость** многих разных целых, и составляет основное содержание понятия **целостность.** И насколько целостность человеческого бытия в посттрадиционалистскую эпоху эстетически проявляется и творчески воссоздаётся в индивидуальности художественного П., настолько актуальным становится понятие о П. как **художественной** целостности. Связанное с этим изменение теоретических координат отчетливо проявляется, например, в суждении о том, что «подлинное деление можно почерпнуть только из природы художественного произведения, которая в целостности жанров развертывает целостность сторон и моментов в его понятии» (Гегель, С. 14). Если в системе жанрового мышления литературное П. воспринималось как вариация жанра, то в современном сознании, наоборот, жанр выступает как одно из оснований произведения, осуществляющего всеобщий принцип искусства: воссоздание целостности бытия, бесконечного и человечески незавершимого, в П. как художественной целостности, конечной и человечески завершенной.

В становлении П. проявляется не движение от части к целому, а принципиально иная, трехступенчатая система отношений: 1) возникновение целостности как первоэле-

мента (см. *Первообраз*) и источника последующего развития; 2) развертывание целостности в разделяющихся и взаимодействующих друг с другом составных элементах и уровнях П.; 3) *завершения* целостности в созданном П. Оно предстает одновременно и как процесс авторской творческой деятельности, и как своеобразное саморазвитие созидаемого художественного мира, что подтверждается многочисленными свидетельствами писателей о творческом процессе.

Категория целостности относится не только ко всему П., но и к каждому его значимому элементу, т. к. «литературное П. стремится к тому, чтобы в каждый данный момент предстать целиком перед читателем или слушателем» (Манн. Т. Собр. соч. Т. 9. М., 1960. С. 354 -355). В свете целостности открывается возможность увидеть в П. и каждом его значимом элементе единый мир в бесконечном многообразии его индивидуально-неповторимых выражений; каждый элемент – это особое выражение смыслового единства и организующих принципов этого мира как целого.

Литературное П., конечно же, не рассказывает о целостности человеческого бытия и не показывает её как некий изображаемый объект или заранее готовое целое, – это принципиально невозможно. Оно творчески осуществляет эстетическую реальность, в которой коренные основания жизненной целостности становятся непосредственно-воспринимаемыми и предстают как первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость автора – героя – читателя, художественного мира – произведения – текста, значимого элемента – структуры – целого П.

Целое литературного П., его структура и его значимые элементы конкретизируются на основе порождающего по отношению к ним понятия художественная целостность. Оно определяет и специфику, и принципиальную неиерархичность отношений элементов и целого П.. Семантическим центром каждого слова как художественно значимого элемента является мир и смысл П., а П. при этом оказывается новым, индивидуально сотворяемым словом, впервые называющим то, что до этого не имело имени.

В строении литературного П. с принципиально неиерархическими внутренними отношениями воссоздаются такие связи универсальной всеобщности и уникальности, которые противостоят любым формам одностороннего возвышения, абсолютизации и обожествления как любой человеческой общности, так и отдельно взятого индивида. Это касается и неплодотворности обожествления человечества в целом – во всяком случае, человечество и конкретная человеческая личность относятся друг к другу не как часть и целое, но как равноценные и равнозначные целые – художественная целостность в идеале проявляет именно такую их взаимосвязь.

Литературное П. в посттрадиционалистскую эпоху, как правило, не укладывается в однозначное жанровое определение, в нем переплетаются и взаимодействуют различные и порой разнородные жанрово-стилистические традиции. Понятие о П. как художественной целостности содержит в себе не только возможность, но и эстетическую законность, даже необходимость полижанровости и полистилистики. А с другой стороны, целостность противостоит абсолютизации как единства, так и множественности: в свете художественной целостности преодолеваются какие бы то ни было заранее заданные в П. внешние границы эстетического разнообразия, но утверждается его внутренний предел. Он основывается на том, что при всех разнородных сочетаниях и обособлениях разделяющихся целых сохраняется индивидуально-творческий центр П. и глубинная неделимость эстетического бытия, в ней осуществляемого. В этом центре соединяется универсальная обращенность к полноте бытия и уникальность индивидуально-творческой позиции авторского сознания, так что скрепляющей основой мира оказывается индивидуально-неповторимое человеческое бытие, целостная индивидуальность.

Художественная целостность выступает не как организующий принцип, навязывающий элементам П. схему их организации, своего рода «идею порядка», а как нечто внутренне присущее этим элементам, точнее, присущее процессу и энергии их взаимодействия. Взаимодействие здесь оказывается первичным, отражая первичность общения, когда общение онтологично и предшествует разделению общающихся.

В П. как художественной целостности равно несомненными и равно-достойными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность. Они принципиально несводимы друг на друга и друг к другу. Целое П. – поле напряженного взаимодействия этих обращенных друг к другу содержаний и, благодаря этому, поле порождения многообразных культурных смыслов, реализующих разнообразные возможности человеческой жизни каждой индивидуальности на своём месте в пределах своей конкретной историчности и органичной ограниченности.

Осмысление художественной целостности связано также с идеями органичности и сверхорганичности П. в его противопоставленности как механизмам, конструкциям, так и природным организмам. Это отражается, в частности, в интенсивных поисках теоретического разграничения целостности со смежными ей, но инородными качествами цельности, системности, завершенности, связанности и т. п. (см. работы И.А. Есаулова, Ю.В. Шатина, В.И. Тюпы).

Целостность прежде всего указывает на возможность П. выявлять в своей художественной реальности идеальную полноту бытия, закономерности существования и развития мира в целом, соотнесенность эстетического идеала и реального бытия здесь и сейчас существующей личности Иное дело – гораздо более локальная характеристика и конструкции, и организма с точки зрения их организованности, системные признаки любого отдельного целого, например, – *текста*. Целостность человеческого бытия и цельность (системность, связность и т.п.) текста – единство и борьба этих противоположностей осуществляются в литературном П. и во многом определяют его смысловую многомерность и структурную сложность, чем вызывается многообразие подходов и дискуссионных проблем в современной теории П.

В частности, в тех направлениях, которые выдвигают в качестве теоретической доминанты понятие «текст», художественная целостность вообще не является актуальной, цельность же текста в структурализме акцентируется, а в постструктурализме и деконструктивизме становится все более и более проблематичной на фоне принципиального множества организационных трансформаций и смысловых преобразований. Связь же литературного П. с целостностью бытия сторонники этих направлений считают излишней философизацией, в принципе неплодотворной для поэтики.

С другой стороны, в современной науке все более активно утверждается мысль о том, что текст не охватывает П. в его целостности и событийной полноте, которая, как писал М.М. Бахтин, «включает и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображаемый в нем мир, и автора-

творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» (Бахтин. ВЛЭ, с. 404). Художественное произведение в своей полноте «событийно» именно потому, что оно представляет собой каждый раз снова и снова осуществляемое событие создания-созерцания-понимания художественной целостности – «образа мира, в слове явленного» (Б. Пастернак). Это не готовый мир и не готовый, раз и навсегда воплощенный и доступный для потребления смысл, а форма непрестанного человеческого общения и порождения в нем поисков смысла. П. – это «орган» и «поле» смыслотворения, и заключенный в его границах процесс смыслообразования проявляет себя в снова и снова возобновляемых попытках интерпретировать, выразить этот образующийся смысл. Таким образом, событийная полнота П. воссоздает не первичность какой бы то ни было человеческой общности, а первоначальность общения равноправных и равнодостойных человеческих целых, – и в этом еще одна из конкретизаций понятия «художественная целостность» П.

Конечно, нам никуда не уйти от «разделения труда»: кто-то создает художественное П., кто-то другой его изучает, анализирует, кто-то третий применяет результаты анализа в педагогической практике. Между тем в свете целостности мы можем и в этом множестве попытаться увидеть творческое единство мира и человеческого рода: оно проявляет себя как неделимую на обособленные части жизненную драму, в которой именно на границах общения авторов, режиссеров, актеров, зрителей и интерпретаторов человеческой истории проясняется их причастность к целостности человеческого бытия.

Ею «производятся» искусство и наука, и потому создание, восприятие, изучение, преподавание художественной литературы может всякий раз на основе ранее созданного пытаться вновь возвращать эту целостность в глубинной едино-раздельности творческого процесса. В нем отношения автора, героя, читателя, исследователя, преподавателя становятся не только межличностными, но и внутриличностными и тем самым раскрывается духовное единство многих разных людей и многомерность каждой личности. П. как художественная целостность – это орган постижения творческой природы бытия, орган формирования человеческого созерцания и понимания, человеческой мысли и чувства в их первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении, глубинной неразрывности и общении друг с другом.

Лит-ра: *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978; *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.; *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Белинский В.Г.* Герой нашего времени // Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3. М., 1978; *Белинский В.Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 т. Т. 8. М., 1981; *Борев Ю.Б.* Системно-целостный анализ художественного произведения // ВЛ, 1977. №7; *Вайман С.Т.* Мерцающие смыслы. М., 1999; *Волкова Е.В.* Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М., 1981; *Гегель Г.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Гей Н.К.* Художественность литературы. М., 1975; *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007; *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. М., 1995; *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001; *Кораблев А.А.* Поэтика словесного творчества. Системология целостности. Донецк, 2002; Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып 1. Кемерово, 1997; Вып 2, Кемерово, 2003; *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // ВЛ. 1968. №8; *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л, 1972; *Поспелов Г.Н.* Целостно-системное понимание литературных произведений // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984; *Тамарченко Н.Д.* Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века. Кемерово, 1977; *Тюпа В.И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987; *Федоров В. В.* О природе поэтической реальности. М., 1984; Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. Донецк, 1991; Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; *Шатин Ю.В.* Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991; *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1977; *Curtius E-R.* Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1954; *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zurich und Frieburg, 1968.

М.М. Гиршман

ПРОЛОГ (греч. prologos: pro – впереди, перед; logos – слово) – 1. *Экспозиция* литературного произведения, в которой излагается исходная фабульная *ситуация* или разъясняется его замысел и основное содержание; 2. Речь одного или более актеров, часто в стихах, адресованная к зрителю при открытии пьесы; 3. Один из рамочных компонентов (см.: *Рамка*), окружающих основной *текст произведения*. Парным компонентом является *эпилог*. Наличие того и другого придавало произведению завершенный характер, усиливая его внутреннее единство.

В древней Греции П. имел более широкое значение, чем предполагает современное понимание термина: занимая место объяснительного первого акта, он включал в себя любой вид предисловия. В П. действующее лицо, часто божество, появлялось на пустой сцене перед началом действия, чтобы объяснить события, предшествующие действию, т. е. главным образом катастрофе, неизбежно проистекающей из фактов, связанных с П. Этот персонаж также заявлял, что публика сможет высоко оценить последующую драму. Принято считать, что П. в такой форме был практически изобретением Еврипида. Но поскольку Еврипид не верил в возможность вмешательства богов в судьбу человека, П. в его драмах превращается в условную формулу, служащую проводником авторского иронического рационализма. Многие из существующих греческих П. появились позднее, чем пьесы, которые они поясняют, и поэтому могут содержать большие ошибочные вставки. На латинской сцене П. был более разработан и появлялся чаще, чем в Афинах. Большое значение ему придавал Плавт. Композиции поэм, которые служат П. к его пьесам и декламируются актерами, не являющимися действующими лицами, как правило, тщательно разработаны. В средневековых театральных мистериях и мираклях П. превратился в проповедь, попутно излагающую *притчу*, положенную в основу сюжета. В XVI в. Томас Сэквилл использовал пантомиму как П. к первой английской трагедии «Горбодук» (1562). П. в елизаветинской драме был воспринят непосредственно из практики Еврипида и Теренция. Во Франции П. был возрожден в драмах Мольера и Расина. Среди елизаветинских наиболее интересными были П. Бена Джонсона, который варьировал форму по каждому случаю. Шекспир использует П. в «Ромео и Джульетте» и не-

которых исторических хрониках. В П. отдельных произведений содержалась эстетическая декларация автора, как, напр., в драмах Шекспира («Генрих IV»), «Фаусте» Гете и «Валленштейне» Шиллера. В начале XIX в. П. в традиционном значении и функции утратил свою популярность.

Начиная с XIX в. он получил распространение как вводная часть художественных произведений разных *родов* и *жанров*, основное назначение которой – разъяснить, мотивировать содержание произведения. Таковы П. у Пушкина («Медный всадник», «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»), Чернышевского («Что делать?»), в пьесах А.Н. Островского («Снегурочка», «Не в свои сани не садись», «Бесприданница», «Светит, да не греет»). Любопытно в этом контексте использование термина П. в названии незавершенного романа Чернышевского.

В литературе XIX–XX вв. выделяется другой вид П., который смыкается с *фабулой*, по существу становясь одним из ее элементов. Фрагмент, содержащий предысторию героя (Vorgeschichte) носит название П. в современном значении этого слова. Различаются прямые *приемы* экспозиции, раскрывающие предысторию, и косвенные (намеки, попутные сообщения, служащие для привлечения внимания). Используется также ложная экспозиция, цель которой заключается в том, чтобы отвлечь внимание от прямого фабульного хода, который проявляется в кульминации. В этих функциях П. эффективно использован в пьесах Г. фон Гофмансталя («Имярек», 1911), Торнтона Уайдлера («Наш городок»), Т. Уильямса («Стеклянный зверинец»), Жана Ануйя («Антигона»), М. Рощина («Спешите делать добро»).

Лит-ра: *Калашников В.А.* Пролог // КЛЭ. Т. 6. М., 1971; *Ламзина А.В.* Рама произведения // ЛЭТП. М. 2001; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 2003.

И.А. Юртаева

ПРОТОТИП – см.: *Визуальное в литературе, Завершение художественное, Образ автора, Повествователь*

ПРЯМАЯ РЕЧЬ – один из способов передачи чужой речи, при котором ее лексико-синтаксические особенности полностью сохраняются, не приспосабливаются к авторской речи. Тем самым П. р. и речь *автора* (или *повествователя*) четко разграничиваются и по функции и по стилю: «Он вдруг остановился, протянул руку вперед и промолвил: "Вот куда мы идем"» (Тургенев).

Высказывания других (по отношению к повествователю) лиц могут занимать в произведении разное место. Они могут даваться самостоятельно, без увязки с авторской речью (например, в диалогах в драматических произведениях), или же они так или иначе включаются в авторскую речь. П. р., в отличие от *косвенной*, всегда представлена автором как дословно переданная чужая речь, хотя она может воспроизводиться не совсем точно. Только в специальных авторских указаниях может сообщаться о приблизительности в передаче чужих слов: «Его очень обидели, когда сказали, без всякого объяснения причины, примерно следующее: "Вот что, хлопец, – собирай-ка свои манатки да уезжай подобру-поздорову"» (Фадеев). Эти возможные отклонения от действительных чужих высказываний при П.р. грамматически никак не выражены и поэтому на языковой основе без специальных авторских указаний установлены быть не могут.

П. р. может воспроизводить не только чужую речь, но и некоторые прошлые или будущие высказывания самого говорящего, ср.: «Я же сказал вам вчера: "Я никуда не пойду"» или «Я сму скажу завтра: "Я никуда не пойду"». Как П. р. могут быть оформлены некоторые невысказанные мысли: «Она злое насмешливое создание!» подумал Обломов (Гончаров). П. р. точно передает не только лексику и синтаксис чужой речи, но сохраняет также чужую *стилистику* и *интонацию*, речь автора и *персонажа* четко разграничивается интонационно; передача речи персонажа более или менее драматизирована и воспроизводит хотя бы в намеках свойственную ему манеру произношения: «Батюшка ты наш, – сказала она (Егоровна) пискливым голосом, – погубишь ты свою головушку! Кирилла Петрович съест нас» (Пушкин). Поэтому чужеродность П. р. в тексте всегда отчетливо проявляется.

П. р. вводится в тексте авторскими словами. Это конструкция с глаголом речи (сказать, проговорить, промолвить, спросить, ответить и т.п.), к к-рому непосредственно относится П. р. Но в то же время в авторских словах глагола речи может и не быть, если есть глагол, способный сопровождать глагол речи (вспомнить, удивиться, ужаснуться, обидеться и т. п., а также вздохнуть, улыбнуться и т. п.): «Генерал Петряков улыбнулся: "Наградили капитана Власова, а орден вручаю майору"» (Эренбург). Авторские слова занимают разное место: 1) перед чужой речью; 2) внутри чужой речи; 3) после ее окончания. С этим связаны разный порядок слов и разные интонации этих сообщений. Когда перед чужой речью делается предупреждение о её последующем включении, то обязательно используется прямой порядок слов и имеет место интонация изъяснения:

«Студент, считавший своим долгом вежливости ласково поговорить с человеком, который не отказался взять его с собой, **начал**:

" – Летом в это время уже светло, а теперь еще даже зари не видно. Прошло лето!

Студент поглядел на небо и **продолжал**:

– Даже по небу видно, что уже осень..."» (Чехов).

Когда авторское указание на принадлежность речи персонажу располагается внутри чужой речи, то употребляется обратный порядок подлежащего и сказуемого. Эти авторские слова произносятся с интонацией вводности, особенно если они разрывают на части одно предложение чужой речи:

«– Ты, Дымов, умный, благородный человек, – **говорила она**, – но у тебя есть один важный недостаток. Ты совсем не интересуешься искусством. Ты отрицаешь и музыку и живопись» (Чехов).

Стоящие после чужой речи авторские слова также имеют обратный порядок и близкую к вводной интонацию:

«– Я сейчас диссертацию защищал, – **сказал он**, садясь и поглаживая колена.

– Защитил? – **спросила Ольга Ивановна**.

– Ого! – **засмеялся он**» (Чехов).

В П.р., в отличие от косвенной, могут быть представлены приемы выразительности и эмоциональности (междометия, обращения, восклицательные и вопросительные предложения, модальные слова и т.д.).

Лит-ра: *Гвоздев А.Н.* Прямая речь // Современный русский литературный язык. Ч. 2. Синтаксис. М., 1973; *Ширяев Е.Н.* Прямая речь // Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. М., 1997; *Милых М.К.* Прямая речь в художественной прозе. Р.н./Д., 1958.

Э.Я. Кравченко

ПСИХОАНАЛИЗ В ПОЭТИКЕ – см.: *Автор*

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ – см.: *Интроспекция психологическая*

ПУАНТ (франц. pointe – острие) – финальная перемена *точки зрения* субъекта изображения и речи (*рассказчика, героя*) на исходную *сюжетную ситуацию*; она, как правило, связана с *событием*, которое выглядит новым и неожиданным, поскольку явно противоречит логике всего предшествующего сюжетного развертывания.

П. – элемент субъектной и сюжетной структур в первую очередь эпических фольклорных и литературных *жанров*, которым свойственна установка на *комизм* (*анекдот, новелла*); она может сочетаться скорее с серьезностью, даже трагичностью, чем с дидактичностью. Он тесно связан с *кумулятивной* сюжетной *схемой*, поскольку она создает инерцию приближения нарастающих однородных событий к своему пределу – катастрофе. П. заменяет последнюю резкой сменой точки зрения субъекта, т. е. размыкает его *кругозор*, демонстрируя возможность увидеть любую ситуацию в новом и неожиданном свете. Происходит свойственное природе *смеха* как такового преодоление границ обычных (серьезных) способов восприятия и оценки действительности: в данном случае ожидаемый серьезный *финал* оборачивается «веселой катастрофой» (В.Я. Пропп). П. – непременный поворотный пункт в анекдотах (см.: *Анекдот*). Сплошь из подобных поворотов (П.-ов) состоит череда переосмыслений начальной ситуации в фольклорных комических диалогах типа «Хорошо, да худо». В литературе к анекдоту с его П. восходит, по мнению многих теоретиков, *новелла*. Такого рода финал позволяет рассказчику и слушателю возвыситься над странностями и путаницей жизни – предметом изображения в этих жанрах.

Отождествление П. с катастрофой в сюжете литературного произведения (Л.С. Выготский) ведет к чрезмерному расширению значения термина и распространению понятия на структуру *драмы* (особенно *трагедии*), *басни* и *рассказа*.

Лит-ра: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968; *Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб., 1997; *Эйхенбаум Б.* О. Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. №6 (12).

Н.Д. Тамарченко

РАЗВЯЗКА – см.: *Конфликт драматический*

РАЗМЕР СТИХОТВОРНЫЙ – см.: *Метр*

РАЗНОРЕЧИЕ ПРОЗАИЧЕСКОЕ – воссозданное в художественном прозаическом *произведении* (в первую очередь – в *романе*) многообразие различных национальных и социальных языков, диалектов и речевых манер (языков сословий и социальных или региональных групп, профессиональных и возрастных жаргонов и т. п.), характерное особенно для исторической действительности Нового времени и преобразованное в художественную систему языков, иерархическое соотношение которых опосредованно выражает *позицию авторскую* (идеологически-языковую), а любой из элементов – благодаря их взаимоосвещению – представляет собой уже не язык сам по себе, а созданный *автором* «*образ* языка».

Понятие «Р. п.», предложенное М.М. Бахтиным, в системе его идей соотнесено с целым рядом других, и его содержание поэтому развертывается в целый веер возможностей и направлений исследовательской разработки. На одном полюсе это соотнесенность с историческим развитием языка и языкового сознания, на другом – со структурой прозаического художественного произведения. В истории ученый, во-первых, видит постоянное противоборство двух тенденций: к предельному расслоению языка и, наоборот, к его предельной централизации – созданию очищенного от разноречия и противопоставленного ему единого языка. Доминированию на определенном этапе сил децентрализации языка соответствует развитие *прозы*, централизующих сил – преобладание поэзии. Во-вторых, он выделяет две стадии в эволюции слова: на первой из них господствует слово авторитарное, на второй – внутренне убедительное. Соотношение в истории двух типов «идеологического» слова по своему смыслу очень близко противопоставлению *эпопеи* и романа у того же автора. В-третьих, говоря о двух возможных принципах соотношения авторского и *чужого слова*, Бахтин характеризует исторический переход от «скульптурного» образа чужого слова, предполагающего четкость его границ со словом авторским, его плотность и непроницаемость для последнего (это свойственно, в частности, эпопее), к «живописному» смешению и взаимопроникновению – вплоть до полной слитности – этих двух приравненных в правах видов речи (в таких формах, как *несобственно-прямая речь*): такой образ чужого слова присущ в особенности прозе XIX-XX вв.

В структуре прозаического произведения Бахтин, во-первых, выделяет три типа литературного слова. Между полюсами прямого авторского слова (изображающего) и объектного слова *героя* (только изображенного) находится третий тип, который специфичен для романной прозы – «двояко направленные» или «двуголосые» слова. «*Голос*» – интенциональность (смысловая направленность) слова, выраженная в интонации или «акценте»; «двуголосые» слова – высказывания с двойной интенцией: авторской и чужой для автора. Здесь охарактеризована не структура произведения, но лишь речевой материал, в котором и из которого она создается. Во-вторых, в это же поле смыслового и ценностного напряжения между интенциями автора и героя попадают, с точки зрения ученого, элементы «разноречия и разноязычия» (слова и формы), когда прозаик включает их в свое произведение: «одни моменты языка прямо и непосредственно (как в поэзии) выражают смысловые и экспрессивные интенции автора, другие преломляют эти интенции; он не солидаризируется с этими словами до конца и акцентуирует их по-особому – юмористически, иронически, пародийно и т. п.; третьи еще дальше отстоят от его последней смысловой инстанции, еще более резко преломляют его интенции; и есть, наконец, такие, которые вовсе лишены авторских интенций: автор не выражает себя в них (как автор слова), – он их **показывает** как своеобразную речевую вещь, они сплошь объектны для него» (Бахтин. ВЛЭ, с. 111-112). В-третьих, если такова в принципе «система языков» в прозе (Р. п. как художественная система), то диахроническую перспективу полного обретения романом, стилистика которого основана на Р. п., художественного своеобразия Бахтин связывал с понятием «внутренней диалогичности». Термин обозначает такую встречу разных смысловых направленностей внутри одного высказывания, которая – в отличие от более широкого явления двуголосости – становится «как бы событием самого слова, изнутри оживляющим и драматизирующим слово во всех его моментах» (Бахтин. ВЛЭ, с. 97). При этом слово может стать «двуакцентным» (Бахтин. ППД, с. 265).

В обозначенном контексте проясняется роль понятия «Р. п.» в разработанной Бахтиным исторической типологии романа. Во-первых, в истории жанра он выделяет две основ-

ных стилистических линий, из которых лишь одна «вводит социальное разноречие в состав романа, оркеструя им свой смысл и часто вовсе отказываясь от прямого и чистого авторского слова» (Бахтин. ВЛЭ, с. 186). Во-вторых, в рамках уже этой, «второй», «диалогической» линии задача романиста может быть осуществлена в двух противоположных вариантах стилистических структур. Либо автор, отказавшись от собственного языка, вкладывает в высказывания героя второй голос или акцент, вынуждая его (героя) к диалогическому самораскрытию, либо «ареной встречи» автора со всеми голосами и мировоззрениями изображенной действительности становится его же собственный, авторский язык. Первая ситуация определяет речевую структуру романов Достоевского, вторая – Л. Толстого. Место *стилистики* тургеневского романа – срединное по отношению к обозначенным полюсам драматической борьбы с чужим словом, сфокусированной в слове автора или в слове героя.

Лит-ра: *Алпатов В.М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ППД. М., 1963; *Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.).* МФЯ; *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.

Н.Д. Тамарченко

РАМКА – 1) в широком смысле – «воплощенная граница художественного пространства» (Ю.М. Лотман) любого *текста*: живописного (рама картины), кинематографического (границы экрана), литературного (начало и конец *произведения*) и т. д.; 2) в узком значении – композиционный *прием*, известный также под названием «обрамления» или «обрамляющего рассказа» (Б.В. Томашевский и др.).

В первом значении Р. её соотношение с текстом выражает, по Ю.М. Лотману, конфликт между мифологическим и фабульным аспектами текста, т. е. связано с различными, иногда противоположными пониманиями *условности* в искусстве. Мифологизирующая природа Р. проявляется в моделирующих функциях либо начала (категория причины), либо конца (категория цели) в текстах разных исторических эпох и *жанров*. В современном повествовательном тексте «кодирующая функция отнесена к началу, а сюжетно-«мифологизирующая» – к концу» (Лотман. СХТ, с. 265).

Возникновение «обрамленной» *композиции* связывают с древневосточной, прежде всего, древнеиндийской традицией *жанра* «обрамленной повести». Это памятники типа «Панчатантры», «Шукасаптати» или «Книги Синдбада». Восточная «обрамленная повесть» повлияла на становление эллинистической диатрибы, а в XII-XIII вв. в Западной Европе появляется «Роман о семи мудрецах» – извод «Книги Синдбада», структура которого, видимо, была усвоена новеллистами эпохи Возрождения, Боккаччо прежде всего. Существует мнение, высказанное Е.В. Гвоздевой, что «жанр "обрамленной повести" растворяется в жанре рыцарского романа и исчезает, просуществовав чуть более века (1135-1291)». Но судьба композиционного приема оказалась более счастливой – он активно использовался писателями разных стран и разных эпох.

Принято выделять два типа обрамления: tight frame – плотное, и loose frame – свободное. Примерами плотного обрамления могут служить «Декамерон» Боккаччо, «Александрийский шейх и его невольники» или «Харчевня в Шпессарте» В. Гауфа, где «рама» служит не только организации структуры *повествования*, но имеет свой *сюжет* и нередко является основным источником смысла произведения. Примерами свободного обрамления можно считать «Первую любовь» И.С. Тургенева или «Пир во время чумы» А.С. Пушкина. Пушкин использует не просто свободное, а «разреженное» обрамление. Он сворачивает Р. и рамочный сюжет до *ремарки*: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин». Ремарка служит организации рамочного пространства: *персонажи* собрались за столом на пир во время чумы и для рассказывания своих историй. Указанием на то, что это обычное времяпрепровождение участников пира, служит упоминание Молодым человеком Джаксона, рассказы которого «тому два дня наш общий хохот славил». Теперь за столом звучат «истории» Мэри и Вальсингама в виде песни и гимна, исполняемых героями.

Особенностью данного конструктивного приема является то обстоятельство, что он сращен с сюжетогенным *мотивом* «спасения от опасности или бедствия». Характерной особенностью обрамления является наличие сюжета с определенным *конфликтом*, который служит поводом к рассказыванию историй. Чаще всего *интрига* Р. строится на стремлении обрести спасение от какой-либо опасности. Например, *сюжет* Р. «Книги Синдбада» основывается на возможности спасти принца, который приговорен к смертной казни по ложному обвинению. Ее используют семь мудрецов, рассказывавших в течение семи дней истории и тем самым отсрочивших день казни. Тот же сюжет лежит в основе Р. «Тысячи и одной ночи». Р. «Декамерона» Боккаччо образует история бегства десятерых молодых людей из Флоренции, которые, чтобы спастись от эпидемии чумы 1348 г., уединились на вилле и рассказывали друг другу *новеллы*. Опала была причиной бегства семейства Сфорца и уединенной их жизни во дворце, где время протекало в рассказывании сказок. Так построена Р. в книге «Приятные ночи» Страпаролы, одного из создателей жанра *сказки литературной*.

Особый интерес к рамочной структуре возникает в эпоху романтизма. В творчестве романтиков Р. опять сращена с мотивом спасения от бедствия, но сам мотив в значительной степени трансформируется. Если прежде вводящие и заключающие вставной рассказ элементы Р., да и сама она в целом, служили морализаторским целям, поучениям житейской мудрости, или просто представляли занимательный сюжет, то в эпоху романтизма Р. становится значимой в ином смысле. Теперь рамочный конфликт зиждется на стремлении спастись от бездуховности социального мира, основанного на меркантильном интересе. Бездуховность воспринималась как чума XIX в. Поэтому рама служит введению и резюмированию проблем философского порядка, которые иллюстрируются вставными рассказами. Так построены «Кот в сапогах» Л. Тика и «Серапионовы братья» Э.Т.А. Гофмана, «Харчевня в Шпессарте» В. Гауфа и «Русские ночи» В.Ф. Одоевского. Философские поиски эстетических, нравственных, научных истин дают спасение от убогости и безнадежности жизни.

Р. в сращении с мотивом бегства от тоски и безысходности жизни используется в текстах, построенных в целом по иным структурным моделям и бытующих в различных художественных системах – от критического реализма до *постмодернизма*. Она возникает в качестве цитируемого романтического элемента в «Записках кавалерист-девицы» Н.А. Дуровой, «Первой любви» И.С. Тургенева, поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». Конструкция Р. вкупе с мотивом спасения оказалась очень продуктивной для мировой литературы.

Лит-ра: *Гвоздева Е.В.* Роман о семи мудрецах: К вопросу о жанре обрамленной повести во французской средневековой литературе // Начало: Сб. работ молодых ученых. М., 1990; *Герхардт М.* Искусство повествования. М., 1984; *Гринцер П.А.* Древнеиндийская проза: Обрамленная повесть. М., 1963; *Лотман Ю.М.* СХТ. М., 1970; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Успенский Б.А.* ПК. М., 1970.

Н.А. Корзина

РАССКАЗ В СТИХАХ – неканонический гибридный лирический *жанр*, возникший в процессе *прозаизации* русской *лирики* в 1840–50-х гг. (Н.А. Некрасов, Н.П. Огарев, А.Н. Апухтин, К.К. Павлова, Я.П. Полонский, А.К. Толстой, К.К. Случевский и др.). Признаками Р. с. является 1) развернутая повествовательная *фабула*, сосредоточенная на единичном *событии* индивидуальной, психологически мотивированной жизненной истории; 2) объективированный, резко отделенный от авторского «я» «ролевой» *герой* с конкретной социальной биографией; 3) портретная и предметная описательность, вводящая в лирическое повествование бытовые *детали* и подробности. В то же время Р.с. 4) сохраняет лирическую природу, благодаря двойному *сюжету*: событию рассказа и *событию рассказывания*, содержащему в себе лирическое обобщение повествовательной фабулы. Стилистическая структура Р. с. 5) предполагает насыщение лексики и синтаксиса разговорными элементами, вплоть до *сказового* повествования («Огородник», «Орина, мать солдатская», «Похороны» Н.А. Некрасова), а также сочетание авторского *повествования* и диалогических реплик персонажей.

Генетически Р. с. восходит по меньшей мере к двум типам источников. Первый – прозаические эпические жанры: в научной литературе отмечено влияние физиологического очерка и фельетона 1840-х гг. на формирование жанровых признаков Р. с. (Ю.Н. Тынянов, П.П. Громов), в частности, на стихотворные формы Некрасова («В больнице», «О погоде»). Развитие малых и средних повествовательных форм в *прозе* (*анекдот*, *новелла*, *рассказ*) сопровождается параллельным процессом в поэзии, появлением психологических, гротескно-сатирических, юмористических Р. с. (Н.П. Огарев. «Обыкновенная история», «Дилижанс»; Я.П. Полонский. «Колокольчик», В.С. Курочкин. «Старый капрал», К.К. Случевский. «Мефистофель»). Второй источник – стихотворные сюжетные жанры: «перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа» (Тынянов, с. 24).

К 1880-м гг. жанр Р. с. достигает определенного предела: слишком буквальный «перевод» прозаических жанров на стихотворный язык стал угрожать не просто размыванием границ лирики, но и полной утратой родовых черт, превращением стихотворения в стихотворный пересказ прозаических сюжетов. Лишь в начале XX в. прежде всего в творчестве И.Ф. Анненского, А.А. Ахматовой, в известной мере А.А. Блока и Андрея Белого Р. с. находит новые импульсы развития, переходит от внешних жанровых и стилистических заимствований к глубинным преобразованиям жанровой структуры и поэтической речи (преобразование прозаического сюжета в лирический фрагмент). Переходный этап между двумя типами Р. с. представляет поэзия Анненского. Повествовательный сюжет в Р. с. «То было на Валлен-Коски» (куклу бросают в водопад на потеху туристам), при всей его предметной точности, важен не сам по себе, а как средство воссоздания сложного психологического состояния наблюдающего лирического героя, «повествовательность здесь – только особый способ передачи именно лирического, а не какого-либо иного содержания» (Громов. А. Блок, его предшественники и современники, с. 212). Стихотворения «Прерывистые строки» и «Нервы (Пластинка для граммофона)» демонстрируют преобразование развернутого повествования в лирический фрагмент: воспроизводится не последовательная цепочка сюжетных эпизодов, а единственное, как бы моментально выхваченное мгновение. Воспроизводимая бытовая сценка обрамляется *точкой зрения* лирического субъекта, и присутствие сострадающего взгляда из внеположного мира сублимирует «низкий» бытовой план изображения.

Это преобразование Р. с. в лирическое целое нашло еще более решительное продолжение в творчестве А.А. Ахматовой: отказавшись вообще от Р. с. с развернутым повествованием, она сосредоточилась на разработке новеллистического фрагмента. Если Р. с. в XIX в., как правило, был объемным, иногда в несколько страниц, текстом, то в лирике Ахматовой произошло радикальное сокращение его объема (8-16 строк). Вместо цепочки эпизодов в Р. с. у Ахматовой остается один эпизод, вместо диалогов персонажей – 1-2 диалогические *реплики*. Тем самым в Р. с. возвращается утраченная в развернутых повествовательных стихотворениях суггестивность: «точечный» эпизод позволяет вводить сюжет стихотворения в различные потенциальные *контексты*, восстанавливая многозначность его смысловых *интерпретаций*.

Лит-ра: *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976; *Гинзбург Л.Я.* Письма Л.Я. Гинзбург к Б.О. Корману (1956–1982) // Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч. конф. Вып. 2. Ижевск, 1995; *Громов П.П.* А. Блок, его предшественники и современники. Изд. 2-е, доп. Л., 1986; *Громов П.П.* Аполлон Григорьев // Григорьев А. Избр. произведения. Л., 1959 (Б-ка поэта. Большая серия); *Громов П.П.* Каролина Павлова // Павлова К.. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964; *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. ТЛ-ПС. Л., 1977; *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003; *Коварский Н.А.* А.Н. Апухтин // Апухтин А.Н Стихотворения. Л., 1961; *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; *Магомедова Д.М.* Анненский и Ахматова: К проблеме «романизации» лирики // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992; *Тынянов Ю.Н.* Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю.Н. ПИЛК; *Эйхенбаум Б.М.* Я.П. Полонский // Полонский Я.П. Стихотворения. Л., 1954.

Д.М. Магомедова

РАССКАЗ ПРОЗАИЧЕСКИЙ – 1) в широком (нестрогом) значении: малая эпическая форма в ряду роман-повесть-рассказ, впервые выстроенном Полевым в 1829 г. и закрепленном в 1848 г. Белинским (ср.: *Формы эпики*); 2) в специальном (терминологически строгом) значении: *неканонический жанр* относительно позднего происхождения, явившийся – подобно *драме как жанру* – одним из порождений «романизации» литературы. От *романа* как явления принципиально письменной культуры Р. п. отличается не только объемом, но и «центростремительностью» (Скобелев) *коммуникативной стратегии* письма, ориентированной на особенности устного (непосредственного) общения, чем изначально и было мотивировано его жанровое обозначение.

Перепечатывая в 1830 г. свой «анекдот» 1826 г. «Странный поединок» как «рассказ», О. Сомов вводит в прежний

текст фигуру *рассказчика* и ситуацию рассказывания. Изустность Р. п. или, по крайней мере, его первоисточника (таковы «истории», излагаемые Белкиным) является литературной условностью этого жанра, которая была зафиксирована К. Локсом как «особая тональность повествования». Данная условность проявляется не столько в сказовой (см.: *Сказ*) речевой манере изложения (факультативный признак), сколько в постановке *адресата*, коррелирующей с относительной краткостью текста и роднящей Р. п. с долитературными жанровыми образованиями – *притчей* и *анекдотом*. Объединенные устностью своего происхождения и бытования (письменная их фиксация – явление весьма позднее) эти жанровые импульсы диаметрально противоположны. Притчевая вневременная картина мира императивна: здесь у героя всегда есть «этический выбор» (Аверинцев), но лишь одно из возможных предпочтений отвечает нравственному закону, который и выявляется излагателем; картина мира классического анекдота – «карнавализованная» современность, частная жизнь как игра случая, где даже социально значительное лицо предстает инициативным субъетом внеролевого поведения (остроумно находчивого или дурацкого, нередко кощунственного). Авторитарно монологическое слово притчи, в котором ощущается «завершенная и строго отграниченная система смыслов» (Бахтин), обладает символической глубиной иносказательности; окказиональное слово анекдота – внутренне диалогизированное, «двуголосое» слово остроумия или остроумия наизнанку (ошибки, глупости). Притча конституирует коммуникативную ситуацию монологического согласия между иерархически разъединенными поучающим и поучаемым; анекдот – ситуацию диалогического согласия (в частности, смехового) равнодостойных личностей. Взаимодополнительность этих противоположных стратегий и составляет ту *внутреннюю меру жанра*, которая сближает неканонический Р. п. с романом и отграничивает его от канонических *новеллы* и *повести* (генетически восходящих, соответственно, к анекдоту и притче). Вследствие взаимодополнительности такого рода между *автором* и *читателем* складывается коммуникативное отношение, предполагающее «открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона» (Тамарченко, с. 40).

В русской литературе мощным импульсом к становлению и развитию поэтики Р. п. послужили «Повести Белкина» (1830), которые не могут быть однозначно идентифицированы ни как повести, ни как новеллы (Берковский); это своеобразные «проторассказы», сцепленные в интегративное целое романного типа, внутренней мерой которого оказалось взаимоналожение анекдота и притчи. В 1840-е гг. образцовым Р. п. явился «Господин Прохарчин» Достоевского, но не «Записки охотника» Тургенева: очерк, сложившийся в практике натуральной школы, даже в тургеневской версии характеризуется менее сложной жанровой структурой, лишенной как анекдотической исключительности события, так и его притчевой многозначительности. (Белинский в своем ряду прозаических жанров убедительно поместил очерк между рассказом и мемуарами). Общепризнанной классикой Р. п. является большинство эпических произведений зрелого Чехова. История Беликова рассказывается Буркиным как анекдот, но общий контекст «Человека в футляре» придает ей притчевый характер, как она и воспринимается слушателем; история Чимши-Гималайского, напротив, излагается как притча, но в рамках «Крыжовника» как целого приобретает очевидную анекдотичность; наконец, заключительный рассказ «маленькой трилогии» демонстрирует неделимое взаимопроникновение анекдотического и притчевого начал, предельно заостряя, но оставляя открытым вопрос, следует ли в любви рассуждать, «исходя из высшего», или «не нужно рассуждать вовсе». Второй ответ, будучи формулой окказионально-инициативного, «анекдотического» поведения, явно претендует на роль притчевого итога всеобщей значимости. Подобные инверсии органичны для Р. п. Присуща ему также и предрасположенность к *циклизации* (И. Бабель, М. Булгаков и др.)

Лит-ра: *Белинский В.Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976-82. Т. 8; *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962; *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001 (гл. 6); Жизнь и судьба малых литературных жанров. Иваново, 1996; *Крамов И.* В зеркале рассказа. М., 1979; *Локс К.* Рассказ // ЛЭСЛТ; *Лужановский А.В.* Выделение жанра рассказа в русской литературе. Вильнюс, 1988; *Нинов А.* Современный рассказ. Л., 1969; *Полевой К.* Черная немочь, повесть М. Погодина // Московский телеграф. 1829. Ч. 28. № 15; Русский советский рассказ: Очерки истории жанра. Л., 1979; *Скобелев В.П.* Поэтика рассказа. Воронеж, 1982; *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века. М., 2007; *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

В.И. Тюпа

РАССКАЗЧИК – основной (как и *повествователь*) субъект речи и носитель *точки зрения* в литературном *произведении*; но – в отличие от повествователя объективированный, четко дистанцированный от *автора* и пространственно, и стилистически; а именно – связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и изображает других *персонажей*.

В противоположность повествователю Р. находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и *читателя*, а целиком внутри изображенной реальности: его рассказ условно обращен к слушателю, присутствующему в этой же реальности, рядом с Р.: эту позицию, «внутреннюю» по отношению к границам произведения, вынужден занять находящийся вне произведения читатель. Напр., в повести И. Шмелева «Человек из ресторана» рассказчик – главный герой: кому именно он рассказывает, неизвестно, хотя присутствие этого условного слушателя в изображенной действительности несомненно. А в повести Л. Толстого «Холстомер» рассказчик – также главный герой, старый конь, причем слушатели изображены. Все основные моменты «события самого рассказывания» в подобных случаях становятся предметом изображения, «фактами» вымышленной действительности: 1) «обрамляющая» ситуация рассказывания (в новеллистической традиции и ориентированной на нее прозе XIX–XX вв.); 2) личность повествующего: он либо связан биографически с персонажами, о которых ведет рассказ (литератор в «Униженных и оскорбленных», хроникер в «Бесах»), либо во всяком случае имеет особый, отнюдь не всеобъемлющий, *кругозор*; 3) специфическая речевая манера (*сказ*), прикрепленная к персонажу или изображаемая сама по себе («Повесть о том, как поссорились...» Гоголя, миниатюры И.Ф. Горбунова и раннего Чехова, рассказы Зощенко). Если повествователя внутри изображенного мира никто не видит и не предполагает возможности его существования, то Р. в случаях вставного рассказа – непременно входит в кругозор либо повествова-

теля (Иван Великопольский в «Студенте» Чехова), либо персонажей (Иван Васильевич в «После бала» Л. Толстого).

Чем ближе герой автору, тем меньше речевых различий между ним 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» Р. позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей. Первое связано с определенными преимуществами внешней точки зрения; напротив, произведения, стремящиеся непосредственно приобщить читателя к восприятию событий персонажем, обходятся вовсе или почти без повествователя, используя *формы дневника*, переписки, исповеди («Бедные люди», «Дневник лишнего человека», «Крейцерова соната»): в таких случаях персонажи выступают и в роли Р. Но если автор-творец стремится уравновесить внешнюю и внутреннюю позиции, *образ Р.* 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.

Образ Р. – как *характер* или как «языковое лицо» (М.М. Бахтин) – необходимый отличительный признак этого типа изображающего субъекта, включение же в поле изображения обстоятельств рассказывания – факультативно. Так, в пушкинском «Выстреле» мы видим трех Р., но показаны только две ситуации рассказывания (главный, не названный Р. выслушивает истории Сильвио и графа Б*). 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»), 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.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПТД. 5-е изд., доп. Киев, 1994; *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы: Избр. труды. М., 1980; *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; *Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975; *Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. 5., unveränd. Aufl. Göttingen, 1991.

Н.Д. Тамарченко

РЕАЛИЗМА ПОЭТИКА – система средств изображения и выражения, в которой аналитический интерес к сложной неоднозначности и многомерности в жизни и в искусстве противостоит идеализирующе-абстрагирующему мышлению и ориентации на поиск изначального единства и целостности мира, на идеал – будь то абсолютный идеал красоты или «органическая метаморфоза» процесса «вечного творчества» у романтиков. Своеобразие Р. п. связано с опытом переживания контраста между словом безлично-риторическим, идеалистически-отвлеченным и склонным поэтому к патетике, с одной стороны, и, с другой – обыденной практикой жизни, в которой высокое и низкое, духовные и физические интересы, эгоизм и самопожертвование не только и не столько конфликтуют, сколько уживаются и соединяются друг с другом. Реалистическое слово романизованное и, в отличие от слова риторического, неготовое, так как питается жизненным *разноречием* (М. Бахтин) и входит в мир искусства из живого опыта конкретной действительности (А. Михайлов), а не из представлений об идеальной упорядоченности мира и сознания. Если дореалистическое искусство видело свою задачу в изображении идеала, то суть реализма, согласно утверждению Курбе, в отрицании идеала, в демократизме.

Р. п. в XIX в. формируется в Европе, начиная с 20–30-х годов, в России – в середине столетия, т. е. в эпоху прогрессирующей автономизации личности и *романизации* всех *жанров*. Уже завоевав право на автономию, искусство отталкивается от классических образцов эпохи традиционализма и поэтологически-эстетических установок просветительской и романтической литературы. В Западной Европе это период быстрого буржуазного развития, резкого усложнения социальной организации общества и связанной с этим рационализации и прозаизации представлений о ценностях, рассыпания традиционной социально-моральной и эстетической иерархии, когда разноречие и в этих отношениях становится обыденным явлением жизни общества. Возникает множество оспаривающих друг друга форм восприятия мира, образов-конструкций реальности. В этой ситуации теряют прежнюю убедительность «классические» способы иерархизирующего упорядочения действительности в искусстве, в основе которых лежало приведение картины мира к единым универсально-обобщающим моделям (М. Эпштейн), которые абстрагировали от многоаспектного явления сущностные его основы и стилизовали в этом плане *образ художественный*.

Эта антииерархическая позиция реализма существенно влияет на его *поэтику*, создавая эффект по-романному живого контакта с современной действительностью. Так, Пушкин строит *текст романа в стихах* «Евгений Онегин» как речь не эстетизированную, «неорганизованную», и таким образом структура *повествования* достигает эффекта «неструктурности», чтобы *произведение*, «преодолев литературность, воспринималось бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой». При этом Пушкин, однако, «не ослабил, а предельно усилил ощущение литературной условности в целом ряде ключевых мест романа» (Ю. Лотман). Наивное читательское отождествление реального и реалистического, понимание реализма как «искусства, изображающего жизнь как она есть» или трактовка Р. п. как изображения объективной действительности «в формах самой жизни» справедливы лишь постольку, поскольку схватывают только один момент эстетического события, а именно – неотрефлектированную читательскую реакцию на воспроизведение жизни в искусстве. Жизненный материал, с которым работает реалист, в большей или меньшей степени узнаваем *читателем* уже из обыденного опыта: писатель живет в одном мире с читателем, и то, что он пишет, создает полный эффект присутствия в реальной действительности. Однако другая сторона эстетического события – деятельность художника – предполагает, что подражание (*мимезис*) в искусстве ни при каких условиях не может быть просто «объективным познанием», копированием или имитацией действительности. Так, Ницше осмеивал писателей, которые не отдают себе отчета в том, что их реализм есть на самом деле не «правда жизни», а определенная ее конструкция, обусловленная тем, что «привлекает ху-

дожника» в действительности, той перспективой, в рамках которой он ее осваивает.

Наивное представление о Р. п. как непосредственном отражении действительности постоянно вызывало резкие возражения со стороны идеалистической эстетики: напр., Шиллер отвергал реализм, полагая, что это искусство простого копирования жизни, и даже Гете, учитывая отношение к реализму как копированию эмпирической действительности, говорил, что «настоящее искусство... – не бывает реалистическим». Эстетическая теория реализма в XIX в. пошла в основном по пути поиска синтеза идеального с реальным, всеобщего с особенным, что соответствовало теории и практике немецкого «поэтического реализма», ставившего задачу просветления (Läuterung) реальности, а также понятию «поэзия действительности» в русской литературе. Положительная оценка Р. п. утверждается вместе с пониманием того, что она представляет собой определенный отбор материала и концептуальную его организацию и переработку. Поэтому для определения сути Р. п. необходимо связать эти способы отбора и переработки с творческой задачей художественного направления; ключ к реализму – в его поэтике.

Важно, что реализм «буржуазного века» обращается к явлениям социальной действительности, которую называли «прозой жизни», к обыденной частной жизни разных слоев общества, социально и морально неоднородного, децентрированного, руководствующегося прежде всего необходимым и полезным, т. е. житейски-практическими интересами, связанными с материальной стороной повседневного существования. Обособление личности, кризис и разрушение феодальной системы, слишком быстрое складывание новых форм социальных отношений приводили к разрушению традиционных нравственных регуляторов. Материально-практические интересы, которые до сих пор третировались культурой, обнаруживали свои продуктивные возможности в развитии цивилизации, что становилось причиной т. н. рационализации морали. Этические вопросы становятся наиболее острыми тогда, когда в полной мере открывается и осознается вся глубина зависимости бытия и сознания человека от материальных условий его существования. Возникает противоречие между абстрактно-нормативной моралью, освященной традициями религии и идеалистической философии прошлого, и новыми ценностями материально-практической жизни, навязывающей свою грубую логику отношений между индивидами. Традиционный гуманизм был не готов к встрече с этическим «хаосом» в обществе; философия, религия, мораль, но также и искусство, понимая человека идеалистически-абстрактно, в лучшем случае искали путей обуздания стихии, не признавая за материальными потребностями какой-либо гуманной ценности. В результате они оказывались беспомощными перед угрозой торжества внеморальной стихии материальной практики. Сфера материально-практической деятельности человека не была просветлена гуманистическим идеалом, укорененным в реальных законах житейских отношений, по сути оставаясь вненормативной, целиком зависимой от сталкивающихся эгоистических интересов. Искусство должно было занять позицию или обличения пороков, или поиска нового контакта с человеком, что и стало задачей Р. п., в особенности *романа*, который занял в литературе XIX в. центральное место.

Стремясь выработать нравственные ценности, прочно связанные с житейской реальностью, реализм становится на путь аналитического изучения и типологии конкретных механизмов социальной действительности (большую подготовительную работу в этом направлении выполнили физиологический очерк и вообще журналистика, поднимавшая острые социальные вопросы). Критический пафос нового искусства направлялся против всего, что унижало достоинство современного человека; принципиальное для реализма уважение к автономной личности, к её интересам и потребностям, сочетание критического отношения к ней с позицией терпимости, понимания, доверия и любви обуславливают особую романно-реалистическую этику. В XIX в. произошла существенная психологизация искусства, вызванная открытием большого *драматизма* и часто неразрешимости проблем бытия личности: реализм не только глубоко осознал социально-психологическую и культурно-историческую детерминированность сознания и поступков человека, но и выработал приемы соответствующей мотивировки поведения *героя*. Показательное для Р. п. XIX в. стремление добиться глубины, «захватив все» (выражение Бальзака и Толстого), позволяло включить героя в большое целое, связав его тысячами нитей с «другими», с состоянием общества, культуры в целом, строя образ человека как социальный *характер*, но и демонстрируя тем самым несвободу человека.

В результате нравственная свобода личности оказалась проблематичной. С самого начала формирования Р. п. и затем в творчестве Остен, Бюхнера, Бальзака, Толстого и Достоевского эта проблема оказывается ключевой. Реализм пытается соединить современную индивидуалистическую, практическую этику с нравственными традициями прошлого, стремясь оправдать свободу традиционной моралью, найти некий компромисс между абстрактным моральным требованием и реальной практикой – компромисс, который и переживается как истинная гуманность. Поэтому в художественном мире, изображающем современную неидеальную действительность, возникают *мотивы* «истинной морали», образующие противовес и альтернативу моральному хаосу: «положительно прекрасный человек», оазисы любви и человечности (патриархальная провинция у Бальзака или народная жизнь у Толстого), Евангельские *темы*, мифы «живой жизни», образы покаяния, а с другой стороны, образцы нравственной надежности и порядочности, честности в делах, дружбы и любви, взаимопомощи и т. д. (в немецком поэтическом реализме, склонном к идеализации бюргерского уклада жизни в противовес «большому миру»). Штифтеровская концепция «тихого закона», закона любви к ближнему, ответственности перед людьми тоже стоит в этом ряду.

Романному разноречию, «галилеевскому языковому сознанию» (Бахтин) в русском реалистическом романе противостоит «архаизирующая тенденция», «"авторитарное" слово, которое роман находит в жанрах проповеди, притчи, жития и включает вместе с этими жанрами в свою структуру» (Н. Тамарченко). Однако с точки зрения этой «чистой морали», нравственный статус героя романа оказывается проблематичным, его поступки, как правило, не вполне укладываются в обычные моральные нормы и часто вызывают или могут вызывать вполне обоснованное нравственное недовольство и осуждение. Достаточно вспомнить героев основных романов русского реализма XIX в.: такими подлинно романными героями являются и Онегин, и Печорин, и Обломов, и Базаров, и Рудин, и Анна Каренина, и Раскольников и т. д. Если на первом этапе развития европейского романа XVIII – XIX вв. *автор* очевидно для читателя становился на сторону героя, принимал его позицию как естественную (см., напр., романы Дефо, Ричардсона, Филдинга,

Голдсмита, Виланда, Гете, романтический роман), то хотя к середине XIX в. он все больше дистанцируется от своего героя, однако никогда не делает его объектом чисто внешней оценки, относясь с гуманным пониманием и уважением к его слабостям. Подобная терпимость может вызывать недовольство моралиста: таковы возмущение и неприязнь известного немецкого критика XIX в. к Бальзаку, который не только терпимо относится к своим отнюдь не добродетельным героям, но и откровенно любуется ими.

Реалистическая типизация также предполагает большую сложность характера героя: *тип* здесь не результат идеализации как приведения к определенной модели, а противоречивый, сочетающий в себе множество черт неповторимый характер, во внутренних противоречиях которого проявляются существенные социально-исторические закономерности и противоречия того или иного исторического варианта культуры. *Позиция авторская* в реалистическом романе XIX в. оказывается двойственной и «нелогичной»: писатель и принимает, и осуждает своего героя, герой дан изнутри и извне, в отношении контакта и дистанции к нему, и происходит это так, что приятие и отрицание стремятся уравновесить друг друга. Реализм XIX в. изображает не идеал, а практические отношения людей, их конкретные, обусловленные житейской ситуацией межчеловеческого общения нравственные переживания, всякий раз мотивированные и осложненные многообразными обстоятельствами внутреннего и внешнего порядка, лишающими их «чистоты». С этим связаны и особенности *повествования*: преобладание содержательно-субъектной структуры над формально-субъектной (Б.О. Корман) в *лирике* (напр., разные формы многосубъектности у Пушкина, Боратынского, Некрасова, Тютчева) и особенно в *прозе*; использование и чередование различных субъектных форм, способов изображения *чужого слова*, в том числе характерной для Р. п. *несобственно-прямой речи*. Для Р. п. характерно также построение образа героя на пересечении различных социальных, языковых, пространственно-временных *точек зрения*, «субъектных призм» как различных форм восприятия и оценки его личности. В романе, таким образом, создаются перекрестные взаимные восприятия-переживания *персонажами* друг друга и сложная система диалогических соотнесений *голосов*, образов и сюжетных линий. Сюжетно-композиционные конструкции здесь целенаправленно интенсифицируют и драматизируют эти отношения. «Реалистическое... мироотношение отказывает единичному сознанию в праве на исключительное выражение абсолютной истины: она постигается безграничным множеством сознаний, в каждом из которых зафиксированы разные степени приближения к ней. И, как следствие, – открытость, разомкнутость и взаимопроницаемость сознаний: не только отрицание чужого сознания, но и возможность сопричастности, сочувствия и частичной близости – и понимание как основа всего» (Б.О. Корман).

Образ героя в Р. п. принципиально строится с разных сторон, в разных аспектах. Это в той или иной степени романный герой; в нравственном смысле он не совпадает с собой, его нравственный мир – **между** персонажами, в их многоуровневом общении, выходящем в пространства коллективного бытия. Реализм Стендаля, Бальзака, Теккерея, Флобера, Мопассана, Гончарова, Тургенева, Толстого, Достоевского искусство множественности мотивировок неоднозначных нравственно-психологических состояний и поступков героев. Внутренняя сложность, «романность» образа героя в реалистической литературе соответствуют сложности картины мира, создаваемой в произведении. Характерными свойствами романного мира становятся многоголосие на уровне повествования и разнородность изображенных жизненных ситуаций, полицентризм и многосюжетность, позволяющие построить образ действительности, раздробленной на сферы, существенно различающиеся в социальном, экономическом и нравственно-психологическом планах. Различные центры действия строятся как *хронотопы*, представляющие отдельные области жизни, в каждой из которых она обладает своим *ритмом*, вещным миром, повседневным укладом и т. д. Эти миры соотнесены художником, освещают и по-своему отражают друг друга; между ними и представляющими их персонажами завязываются на уровне художественного целого сложные диалогические отношения. Из противоположностей, как будто расщепляющих мир, вместе с тем образуется его внутренне разнородное, сложное единство. Проблематичность и неустойчивость образа героя компенсируется в реалистической прозе искусной организацией мира произведения, в котором разные силы жизни, начала децентрации и центрирования, как правило, стремятся к диалогической уравновешенности, противоположности «обуздывают друг друга» (В. Маркович).

Впечатление неоднозначности характера героя в *прозе* реализма создают такие способы развертывания образа, как параллелизм и контраст ситуаций, «двойничество» персонажей, формы косвенного изображения внутреннего мира героя, различные приемы рамочного повествования в *новелле* и романе, сложно преломляющие основную ситуацию. В лирике большую роль играет *циклизация* стихотворений, позволяющая создавать сложные композиции, многоаспектные семантические и ритмические контрасты, пересечения и взаимодополнения составляющих цикл произведений, каждое из которых в отдельности не стремится к полноте и завершенности образа. Реалистическое произведение при внешней простоте и безыскусности отличается крайне сложной и тонкой художественной организацией, что и обуславливает эффект необычайной его глубины и жизненности.

Лит-ра: *Ауэрбах Э.* Мимезис. М., 1976; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Берковский Н.* Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936; *Гриб В.Р.* Избр. работы. М., 1956; *Гуковский Г.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957; *Днепров В.Д.* Проблемы реализма. М., 1961; *Корман Б.О.* Лирика и реализм. Иркутск, 1986; *Лежнев* А. Проза Пушкина. М., 1937; *Лотман Ю.М.* Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998; *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб., 1995; *Лукач Г.* К истории реализма. М., 1939; *Маркович В.М.* Человек в романах Тургенева. Л., 1971; *Михайлов А.В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982; *Рымарь Н.Т.* Поэтика романа. Куйбышев, 1990; *Свительский В.А.* Личность в мире ценностей (аксиология русской психологической прозы 1860-1870 годов). Воронеж, 2005; *Созина Е.К.* Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика. Екатеринбург, 2006; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; *Фридлендер Г.М.* Поэтика русского реализма. Л., 1971; *Эпштейн М.* О стилевых началах реализма // ВЛ. 1977. № 8; *Якобсон Р.* О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987; *Aust H.* Literatur des Realismus. Stuttgart; Weimar, 2000; *Boyle N. Swales M.* (Ed.) Realism in European Literature. Cambrige, 1986; *Knight E.*A Theory of the Classical Novel. London,1969; *McInnes E., Plumpe G.* (Hrsg) Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848 – 1890 / Hansers Sozialgeschichte

der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 6. München; Wien, 1996; *Preisendanz W.* Wege des Realismus. München, 1977.

Н.Т. Рымарь

РЕЗОНЕР – см.: *Драма (жанр), Драма (род)*

РЕКУРСИЯ – см.: *Дискурс*

РЕМАРКА (франц. remarque – «замечание», «примечание») – драматургический термин, обозначающий пояснения, замечания, комментарии к изображенному в *драме событию*. Само событие дано в слове *персонажей* (*диалоги* и *монологи*), поэтому считается, что Р. выполняет второстепенную роль в словесном действии. Р. должна отвечать на вопросы: где, когда совершается изображенное событие, кто участвует в нем, в какой зависимости изображенное событие находится с предшествующим ходом *действия*. Различаются в зависимости от функций **вступительные**, **технические** и **психологические** Р.

Вступительные Р. содержат необходимые сведения о персонажах, напр., возраст, одежда, положение в изображаемом событии и характер взаимоотношений с другими действующими лицами: «Винченцио, старый дворянин из Пизы; Люченцио, сын Винченцио, влюбленный в Бьянку» (Шекспир. «Укрощение строптивой»). Они также указывают на место и время действия: «Действие происходит утром в Кадмее перед дворцом Лабдакидов. Дворец имеет на крыше род балкона» (Еврипид. «Финикиянки»). Технические Р. поясняют сценические поступки, обозначают передвижения – «Дуняша входит, подает Лопахину квас» (Чехов. «Вишневый сад»), «Подколесин один, лежит на диване с трубкой» (Гоголь. «Женитьба»), комментируют тон разговора («громко», «шепотом») и указывают на обращенность реплики («слуге», «в сторону», «спиной к зрителю»). Психологические Р. содержат детальные указания на переживания персонажей, на то состояние, в котором говорится фраза (с жаром, насмешливо, волнуясь, плача, гордо, с презрением или, напр.: «Барон (сконфуженный). Ну, чего там? Я ведь шучу, старик!» (Горький. «На дне»).

Современные исследования по *поэтике* Р. учитывают частоту появления Р., объем, динамику взаимодействия речи персонажей и Р., эмотивность (соотношение технических и психологических Р.). В истории драмы существовали эпохи, когда количество и объем Р. сокращались до минимума, так как пьесы предназначались для чтения (декламационно-риторические трагедии итальянцев Триссино, Ручеллаи, Джиральди и французов Жоделя, Гарнье, Скюдери). Но Дидро давал подробные детальные описания-инструкции места и положения каждого героя. С конца XIX в. появляются Р. **повествовательные** или беллетризованные; которые отличает не только объемная развернутая форма, но и функциональная близость к *повествованию*. «Странная симфония. Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная "Разлука", стоны уличных торговцев, гудение трамваев. И вдруг загорается Константинополь в предвечернем солнце. Виден господствующий минарет, кровли домов. Стоит необыкновенного вида сооружение, вроде карусели» (Булгаков. «Бег»). Такие указания, как «странная симфония» и «господствующий минарет», кажутся избыточными, так как сценически их изобразить нельзя. В то же время они задают общий тон всей картине, показанной в кругозоре лица, небезучастного к событиям. Эта вступительная Р. указывает режиссеру на монтажную последовательность в изображении, что является отличительным признаком **сценарных** Р. Считается, что сценарная Р. – это образная характеристика свершающегося в настоящий момент действия, которая дает направление для кинематографического прочтения (напр., у Вс. Вишневского, А. Довженко, Г. Шпаликова).

Лит-ра: *Бен Г.Е.* Ремарка. // КЛЭ. Т. 6. М., 1971; *Болуславский А.* Ремарка // СЛТ. М., 1974; *Дидро Д.* О драматической поэзии // Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1936; *Сперантов В.В.* Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII начала XIX века (К типологии литературных направлений) // Philologica, 1998. Т. 5. № 11/13.

Л.Д. Польшикова

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ (лат. reminiscentia – воспоминание) – элемент *структуры текста*, вызывающий воспоминание о другом («чужом» или «своем» – автореминисценция) тексте. Функция Р. та же, что у *цитаты* и *аллюзии*: обогатить авторский текст смыслами текста-источника. В отличие от цитаты и аллюзии, Р. отсылает к другому тексту преимущественно на мотивном, синтаксическом и ритмическом уровнях структуры.

Р. на синтаксическом и ритмическом уровнях достаточно просты по своей структуре.

Вот едет могучий Олег со двора,
С ним Игорь и знатные гости…
(А. Пушкин)

С ним едет старуха и младшая дочь,
Невестка и первенцы-внуки.
(А. Твардовский)

На мотивном уровне Р. могут быть не только очень сложными по структуре, но и полигенетическими. Напр., *стихотворение*, открывающее цикл А. Ахматовой «В сороковом году», начинается сценой похорон эпохи: «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит, / Крапиве, чертополоху / Украсить ее предстоит. / И только могильщики лихо / Работают. Время не ждет». Основные *мотивы* этого шестистишия отсылают к «Гамлету»: к реплике священника, отказывающегося исполнить реквием над гробом Офелии; к сцене, в которой королева рассказывает о гибели Офелии, перечисляя цветы и деревья, и к возгласу Лаэрта «… пусть на этой непорочной плоти взрастут фиалки»; к философствующим, острящим и напевающим могильщикам. Но в этой Р. есть еще и возможная Р., отсылающая к Пастернаку. Среди упомянутых в «Гамлете» растений нет (и не могло быть) чертополоха. В стихах Ахматовой, написанных до этого цикла, слово «чертополох» встречается лишь однажды – в стихотворении «Поэт», построенном как система подлинных и квазиподлинных цитат из Пастернака. Образ «кладбищенского чертополоха», о котором писала она, создавая портрет поэта, отсылал к мотиву гибельности революции, одному из важнейших в поэмах Пастернака «Девятьсот пятый год» и «Высокая болезнь». Теперь этот мотив, вобравший в себя опыт ахматовского поколения, включается в контекст шекспировских обобщений и становится основой образа похорон эпохи.

Следует иметь в виду, что Р. могут быть осознаны или не осознаны автором. В первом случае можно говорить о диалоге «своего» и «*чужого» слова*, во втором – о принадлежности к некой традиции.

Лит-ра: *Минц З.Г.* Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // ТЗС. Тарту, 1973; *Ковалева И.И., Нестеров А.В.* О некоторых пушкинских реминисценциях у И.А. Бродского // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1999. № 4.

И.В. Фоменко

РЕПЛИКА (итал. replica, от лат. replico – возражаю) – в драматическом *произведении* составной элемент сценического *диалога*: фраза, отдельное высказывание сценического *персонажа*, за которым следует речь другого действующего лица пьесы; ответная фраза партнера на сцене. История драматургии знает также Р. à part (в сторону). В более узком, техническом смысле – последние слова фразы, точное знание которых необходимо не только произносящему, но и слушающему, т. к. последний без знания Р. не может вовремя вступить в разговор и нарушит тем самым правдоподобие и *ритм* диалога.

Р. именуются также отдельные краткие речи собеседников в целом (вопросы и ответы, выступления в споре и т.д.), составляющие диалог в драматическом произведении. По мнению П. Пави, «минимальное единство смысла и положения образуется парами: реплика/контрреплика, слово/контрслово, действие/реакция. Зритель не следит за нитью слитного и монологического текста: он интерпретирует каждую реплику в изменяющемся контексте высказываний». В.В. Виноградов определял драматическую речь как комбинацию Р., замыкающихся в своеобразное диалогическое единство: «В этой динамике реплик, вступающих одна с другой в различные соотношения, осуществляются определенные принципы смысловых связей... Следуя друг за другом, реплики противостоят друг другу. Дробность и разнообразие лексико-фразеологических и синтаксических форм психологически «навязывается» необходимостью различить собеседников». Но и в самой Р., по мнению ученого, всегда дана обращенность к собеседнику: «Поэтому реплика характеризует не только того персонажа, от кого она исходит, но и тех к кому она направлена. Сама экспрессия, эмоциональная выразительность и лексико-синтаксическое построение реплики обусловлены ее *адресатом*. Приемы соотношений реплик зависят от форм отношений персонажей и вместе с тем их определяют. ...Семантика реплики определяется ее "применением"».

В тех случаях, когда драматическая Р. принимает характер речи убеждающей, насыщенной в этих целях образами, сравнениями и сентенциями, она является речью риторической. Т. о., «развитая реплика уже граничит с монологом, так как неперебиваемая речь уже предполагает пассивного слушателя, только слушающего, и строение речи приближается к монологическому, т. е. такому, в котором тематика речи развивается самостоятельно, а не из скрещивания мотивов, выдвигаемых собеседниками, участниками диалога» (Б.В. Томашевский). С этой точки зрения Р. – непрерывное высказывание (*монолог*) одного лица, принимающего участие в диалоге.

Во многих исследованиях (Л.П. Якубинского, М.М. Бахтина, Е.Д. Поливанова, Я. Мукаржовского и др.) Р. рассматривается не только в связи с функционированием диалогической и монологической речи в драматическом произведении, но и в произведениях иных родов литературы. В целом Р. в диалогической речи понимается как смена структурных *точек зрения*. В этом смысле утверждается, что *текст* может являть собой диалог, несмотря на внешнюю приписанность одному лицу или, напротив, иметь характер монолога, даже будучи формально поделен между несколькими персонажами: «...несмотря на свою взаимную противоположность, монологическая и диалогическая направленность не только не исключают друг друга, но и взаимопроникают: даже в явно монологических высказываниях мы можем часто обнаружить присутствие латентной диалогичности и наоборот...» (Я. Мукаржовский). В качестве примера монологичности, скрытой в диалоге, Мукаржовский указывает на некоторые места из пьес символистов, в особенности Метерлинка, где отдельные высказывания действующих лиц так тесно примыкают друг к другу, что, собственно, образуют связный монологический контекст, поделенный между несколькими партнерами (и в этом случае высказывания действующих лиц не могут представлять собой Р. как элементы противоречивого динакмического целого (реплика/контрреплика, слово/контрслово, действие/реакция); а поэтический слог В. Дыка, по его мнению, напротив полон скрытой диалогичности, что позволило почти без всяких изменений перевести текст повести «Крысолов» из формы монолога поэта в форму диалога многих драматических персонажей. Указывая на это, Мукаржовский в качестве отправной точки избирает работы М.М. Бахтина, который, в свою очередь, доказывал, что отношение героя у Достоевского к себе самому неразрывно связано с диалогизацией самосознания, отношением его к другому и другого к нему («оглядка на социально чужое слово, которое и определяет стиль, тон, манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мирок»). В сознание героя как бы вклинивается предвосхищаемая им Р. (голос чужого человека) и заставляет полемизировать с ним: «Чужой реплики нет, но на речи лежит ее тень, ее след, и эта тень, этот след реальны». Такая чужая Р. воздействует на акцентную и синтаксическую структуру речи персонажа, которая становится своеобразной ответной Р. В тексте в этом случае вместо чужой Р. может стоять многоточие, она может никак не выделяться пунктуационно или графически, или может быть представлена словом или целым предложением, оформленным как прямая речь: «Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли! ***"Он, дескать, переписывает!..."»*** (Ф.М. Достоевский). С точки зрения М.М. Бахтина, в подобных случаях «...две реплики напряженнейшего диалога, слово и противослово, вместо того чтобы следовать друг за другом и произноситься двумя разными устами, налегли друг на друга и слились в одно высказывание в одних устах...». Т. о., монологический фрагмент речи персонажа в данном случае может расцениваться как ответная Р. (контрслово) на предполагаемое «социально чужое слово».

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД; *Богуславский А.* Реплика // СЛТ. М., 1974; *Виноградов В.В.* Общие проблемы и задачи изучения языка русской художественной литературы // Проблемы русской стилистики. М., 1981; *Винокур Т.Г.* Диалог // Русский язык. Энциклопедия. М., 1997; *Мукаржовский Я.* О поэтическом языке // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996; *Пави П.* Словарь театра. М., 1991; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Хализев В.Е.* Реплика // ЛЭС. М., 1987; *Шпагин П.И.* Реплика // КЛЭ. Т. 6. М., 1962; *Якубинский Л.П.* О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избр. работы. Язык и его функционирование. М., 1986.

Э.Я. Кравченко

РЕТАРДАЦИЯ – см.: *Кумулятивный сюжет, Эпика, Эпопея*

РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА – см.: *Читатель*

РЕЦЕПЦИЯ – см.: *Адресат, Дискурса компетенции, Читатель*

РЕЧЕВОЙ ЖАНР – понятие, разработанное Бахтиным для характеристики металингвистического аспекта речи (см.

Риторика и поэтика, *Лингвистика и поэтика*): «Лингвистические связи, как таковые, не могут конституировать целого. Целое – внеязыковое и потому нейтральное к языку. Поэтому жанры, как формы целого (следовательно, предметно-смысловые формы), междуязычны, интернациональны. В то же время жанры существенно связаны с языком, ставят перед ним определенные задания, реализуют в нем определенные возможности» (Бахтин. Т. 5, с. 40). Р. ж. – «типическая форма высказывания», соответствующая «типическим ситуациям речевого общения», обладающая «типической экспрессией» и различаемая среди иных «по теме, по композиции, по стилю» (Там же. С. 191); это исторически продуктивный тип высказываний, реализующий некоторую *коммуникативную стратегию* текстопорождения взаимную условленность общения, связывающую субъекта и *адресата* в единстве коммуникативного события (*дискурса*): «Форма авторства и иерархическое место (положение) говорящего ... Соотносительное иерархическое положение адресата высказывания ... Кто говорит и кому говорят. Всем этим определяется жанр» (Бахтин. Т. 6, с. 371). При этом «каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою определяющую его как жанр типическую концепцию адресата» (Т. 5, с. 200). Бахтин разграничивал «первичные (определенные типы устного диалога)» (Там же. С. 166) и «вторичные (идеологические) жанры» (Там же. С. 161) как формы «построения речевого целого, его завершения, учета слушателя» (Там же. С. 166). Всякий литературный *жанр* является частным случаем вторичных Р. ж. со своей художественной (см. *Художественность*) спецификой.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* «Слово о полку Игореве» в истории эпопеи; Проблема речевых жанров. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5-6. М., 1996, 2002; *Долинин К.А.* Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб., 1998; Жанры речи. Вып. 1–3. Саратов, 1997-2002; Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003; *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005; *Федосюк М.Ю.* Нерешенные вопросы теории речевых жанров // ВЯ. 1997. № 5; *Шмелева Т.В.* Речевой жанр: Опыт общефилологического осмысления // Collegium. Киев, 1995. № 1–2.

В.И. Тюпа

РЕЧЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – 1) Стилистическая разновидность речи (сопоставимая с науч. речью, деловой, ораторской, разговорной и др.); 2) Форма «искусства слова», *литературы художественной* (сопоставимая с формой др. иск-в – живописи, музыки, кино и т.д.); делится на стихотворную и прозаическую.

Р. х. вбирает в себя самые разные формы речевой деятельности, включая внехудожественные (напр., дневники или мемуары, смс-цитаты, отрывки из электронных писем и многое другое). От первоначального коллективного мифотворчества до современного многообразия личностных форм литературных произведений Р. х. развивается в условиях взаимодействия традиций (создание и утверждение норм) и новаторства (культивирование отклонений от этих норм). Ей свойственны такие внеэстетические функции языка, как установление контакта между говорящим и слушающим (*автором* и *читателем*), передача информации, прямое эмоциональное воздействие на слушателя (читателя), выражение отношения говорящего (пишущего) к предмету речи, уточнение и истолкование сообщения.

Отбор тех или иных речевых средств для художественного *произведения* мотивирован его образной системой. Специфика Р. х. – в максимальной организованности и выразительно-смысловой значимости каждого элемента. По мнению В.Н. Волошинова (М.М. Бахтина), структура художественного высказывания зависит от 1) иерархической ценности *героя* или *события*, являющегося содержанием высказывания; 2) степени близости его автору; 3) взаимоотношения слушателя с автором, с одной стороны, и с героем – с другой. «Все эти моменты и являются точками приложения социальных сил внехудожественной действительности к поэзии. <...> Выбор содержания и выбор формы – это один и тот же акт, устанавливающий основную позицию творящего, – и в нем находит свое выражение одна и та же социальная оценка» (В.Н. Волошинов). Как форма Р. х. определяется спецификой *эстетического объекта* в произведении.

В Р. х. язык выступает не только в качестве средства отображения внеязыковой действительности, но и в качестве предмета изображения. Известно, что речи *персонажей* нередко получают характерологические функции. Художественной прозе присущи и другие формы изображения *чужого слова*. При этом особенности Р. х. проявляются и в самих способах организации наличных и вновь создаваемых языковых элементов, в их отборе, сочетании и употреблении. Те «приращения смысла» (В.В. Виноградов), которые они получают в динамической структуре *художественного текста*, зависят как от их потенциальной выразительности в системе языка, так и от приобретаемых ими внутритекстовых связей. В составе произведений должны быть целенаправленно объединены и подчинены замыслу все уровни языка: собственно речевой, композиционный, идейно-эстетический. Б.А. Ларин подчеркивал: «Ни в какой момент работы в области стилистики нельзя упускать из виду взаимодействия элементов, цельности художественного текста. ...Слово необязательно, даже неожиданно по поводу данной реалии, но незаменимо, как выражение модального качества мысли, целесообразно для передачи психической среды сообщаемого логического содержания, оно служит намеком включенных мыслей, эмоций, волений как необходимый член семантически простого, знаково сложного выражения». Целенаправленный отбор слов, отвечающий определенному художественному замыслу, делает их эстетически значимыми и изобразительными в данном контексте, несмотря на их безóбразность в обычном употреблении.

Согласно другой научной традиции, Р. х. – не только художественное познание и моделирование мира, но и особого рода эстетическая коммуникация, деятельность, «состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (Л.Н. Толстой). Р. х. определенным образом воздействует на читателя или слушателя, а образное слово в широком его понимании обладает не только семантической (смысловой), но и эстетической информацией. Эстетическое воздействие создается писателем и сотворчески воссоздается *читателем*. Оно не только понимается, но и переживается. Согласно Г.Г. Шпету, эстетическое восприятие складывается как «сложный конгломерат переживаний, фундированных на всех моментах словесной структуры». Н.И. Жинкин рассматривал содержание эстетического объекта как «переживаемое значение предмета представления, сопровождающееся чувством». *Образ художественный* возникает в субъекте (читателе) как гармонический контраст познава-

тельных способностей рассудка и воображения. Столкновение и гармонизация в едином целом мыслительного и чувственного, рационального и иррационального, сознательного и бессознательного становятся источником эстетического эффекта и переживания (Л. Новиков). Р. х. как реализация эстетической функции и композиционно выраженная в словесных и художественных образах авторская идея представляет собой словесное искусство, материалом которого являются гибкие психические представления.

Деятельностно-коммуникативная концепция словесного искусства восходит к трудам В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни, в которых обосновывается идея подвижности объектного смыслового ряда («внутренних форм»). А.А. Потебня утверждал, что слово и мысль взаимно неадекватны. Мышление, как известно, стремится отвести слову подчиненную роль, язык же, напротив, стремится к полной автономности речевого *знака* для актуализации потенциальных возможностей, заложенных в его сложной семантической структуре и в многообразии коннотаций. Здесь-то в общую картину и включается поэтическое творчество. Именно оно является своеобразным защитным механизмом и использует слово с целью отстоять свою независимость. Отождествление поэзии и языкового творчества обнаруживает сильнейшее сходство с такими явлениями XX в., как эстетическая теория Б. Кроче и «новоидеалистическая школа» К. Фосслера: любой речевой акт или изобретение новых слов рассматриваются как поэтическое творчество. Согласно Потебне, механизм изобретения названий для нового предмета или явления есть выделение из именуемого объекта некого свойства, общего для него и для группы объектов, уже имеющих название. Таким образом, с точки зрения их деривации, все слова, которые мы используем – суть *тропы*. Со временем троп превращается в «застывшую метафору», его фигуральный смысл перестает восприниматься и из яркого образа превращается в простой знак, например: мешок – мех («Козий **мех**, вином налитый, у сатира на плечах», Пушкин), окно – око (глаз; ср.: глазок) и т. п. С этой т. зр. Р. х. – не столько особый тип речевой деятельности, сколько способность, заложенная в самом языке и реализующаяся с разной степенью интенсивности на различных речевых уровнях. Потебня назвал это качество «языковым символизмом». Его убежденность в необходимости установления более тесной связи между лингвистикой и литературоведением нашла продолжение в семиотической ориентированности славянских «формалистических» поэтик. Кроме того, взгляд на Р. х. как на освобождение Слова, реализацию его многочисленных скрытых возможностей предвосхитил один из основных постулатов *формализма*, а именно то, что поэзия есть знаково-ориентированная речевая деятельность.

По традиции, идущей от русского формализма, Р. х. – такая, в которой присутствует «установка на выражение», т. е. особый подход к подбору слов и их расположению, в отличие от обиходной практической речи, где этой установки нет (Р. Якобсон, Б.В. Томашевский). Однако художественная выразительность зачастую зависит от мотивированности в конкретном контексте использованных автором средств языка, материально же они могут ничем не отличаться от словарных и грамматических средств общенародного языка. Разграничение «практической» речи и «художественной» в той же традиции основывается, в первую очередь, на том, какую функцию выполняет высказывание того или иного рода. И если речь «практическая» выполняет коммуникативную функцию, где основная цель – внушение собеседнику той или иной мысли, донесение до сознания собеседника определенной информации, то Р. х. «самоценна» и выполняет, в первую очередь, эстетическую функцию. Возможное уточнение: для Р. х. типично непрерывное использование эстетической (поэтической) функции языка, т. е. осуществление авторского замысла, тогда как в иных видах речи эта функция проявляется лишь спорадически (В.П. Григорьев).

«Высказывание с установкой на выражение» предполагает творческий характер эстетических знаков, обращающих внимание на себя и обеспечивающих образное мышление. В этой связи Р. х. – не только и не столько средство общения, но в первую очередь тончайший инструмент самовыражения личности. Потенциально все средства языка во всех его социально обусловленных разновидностях способны участвовать в реализации эстетической функции, однако реально ее выполняют обычно «удавшиеся выражения поэтического языка», которые отличаются от обыденного «ощутимостью построения» (В. Шкловский): ощущаться при этом могут и звуковая, и смысловая стороны слова. Иногда ощутимо не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать ощутимое, переживаемое построение является поэтический *образ*. Образные слова – необходимый конструктивный элемент Р. х. Такая речь привлекает к себе внимание особой звуковой организацией (ритмом, рифмой, созвучиями, повторами), образностью, необычным расположением слов. Так, скопление плавных звуков [р] и [л], по наблюдениям Л.П. Якубинского, не характерно для обычной речи и, наоборот, свойственно словам в их поэтическом употреблении. Это создает определенную звуковую инструментовку текста, гармоническое «равновесие» звуков. В самом общем виде «установку на сотворчество» вызывают у читателя такие свойства Р. х. как особая звуковая организация (звукопись): «**Эле**гантная коляска, в **э**лектрическом биеньи, / **Э**ластично **ше**лестела по **ш**оссейному песку» (И. Северянин); необычное словообразование: «**Петухоперая** бабушка вся растопорщится: глазом она **бедоглазит** – на тетю, на дядю» (А. Белый); грамматические формы: «(Художник) оставил себе в **учители** одного божественного Рафаэля» (Н.В. Гоголь) (форма им. п. мн. ч. в отличие от *учителя* подчеркивает высший авторитет в определенной области); особый порядок в предложении (например, инверсия): «Во всех странах железные дороги **для передвижения служат**, а у нас сверх того – для воровства» (М.Е. Салтыков-Щедрин) (дополнение стоит перед сказуемым, тем самым, логически акцентируются два противоположных слова: *для передвижения – для воровства)*. Но самое главное – необычность, подвижность, гибкость и многоплановость значений эстетического знака, которые представляют возможность творчески воссоздать образ из эластичного материала – читательских представлений, связанных с особо употребленными словами (словесными образами). Переживаемый переход от одного значения слова к другим его значениям и их удержание в читательском восприятии дают особый эстетический эффект. В нем одно значение как бы «просвечивает» через другие, причудливо накладывается на другие. С такой точки зрения, Р. х. представляет собой особый язык, который надстраивается над естественным языком как вторичная знаковая система (Ю.М. Лотман), а его образность осознается благодаря проекции на обыденный язык и отталкиванию от него.

Благодаря подвижности своего смыслового содержания, эстетический знак, входя в связь с различными рядами слов, обогащается различного рода ассоциациями, создающими словесный художественный образ. А это рождает установку

на творческое смысловое и эмоциональное восприятие Р. х.

Лит-ра: *Виноградов В.В.* Общие проблемы и задачи изучения языка русской художественной литературы // Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М., 1981; *Виноградов В.В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963; *Винокур Г.О.* О языке художественной литературы. М., 1991; *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. Вып. 5(1). М., 1996; *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979; *Жинкин Н.И.* Проблема эстетических форм // Художественная форма: Сб. статей. М., 1927; *Кожинов В.В.* Об изучении художественной речи // Контекст-1974. М., 1975; *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч.1. Теория. М., 1920; *Ларин Б.А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974; *Лотман Ю.М.* СХТ. М., 1970; *Новиков Л.А.* Избранные труды. Т. 2. Эстетические аспекты языка. М., 2001; *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М., 1990; *Потебня А.А.* Слово и миф. М., 1989; *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? М., 1985; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Фосслер К.* Позитивизм и идеализм в языкознании // Звегинцев В.А. Хрестоматия по истории языкознания XIX-XX веков. М., 1956; *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983; *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927; *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб, 1996; *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

Э.Я. Кравченко

РИЗОМА – см.: *Структура художественная*

РИТМ – закономерная периодическая повторяемость подобных друг другу явлений, сменяющихся во времени; порядок в движении. Р. играет очень важную роль в различных природных процессах и человеческой деятельности, он становится одной из формообразующих основ эстетического освоения действительности и произведений искусства. В *литературе художественной* представлены два качественно своеобразных типа ритмической организации в двух различных системах *речи художественной*: в *стихе* и в *прозе*.

Р. стиха проясняется в регулярном членении речи на отдельные отрезки: стихи и стихотворные строки, которые приравниваются друг другу. Специфическая для стиха ритмообразующая установка на заданную равномерность вызывает три следствия:

1. Двойную сегментацию или двойное членение речи: синтаксическое – на предложения, синтагмы и т. п. и собственно ритмическое – на *строфы*, *стихи*, полустишия и т. п. Именно наличие двойного членения, прежде всего, отличает стих от прозы.

2. Появление системы особых «вертикальных» связей между словами в зависимости от их положения в стихе – связей, невозможных в других видах речи. Например, последнее слово в каждой строке выделяется уже тем, что оно последнее и на него приходится самое сильное ударение, отмечающее границу специфически-стихового ряда. И все последние слова вертикально связаны друг с другом: наиболее явно это можно увидеть в *рифме*.

3. Непрерывное сопоставление стихотворных строк друг с другом по всем их сходным и различительным признакам. Это следствие является особенно важным. С одной стороны, отдельные стихи-строки приравниваются друг другу, а с другой они не могут быть тождественными: тождество исключило бы ритмическое движение. Приравнивание реализуется как постоянное сопоставление, где важны и элементы сходства, и элементы различия; и единство речевых отрезков, и их многообразие в пределах ритмического единства. Наиболее краткое формальное определение стихового Р.: **приравнивание-сопоставление.**

В этот всеобщий и непрерывный сопоставительный процесс вовлекаются все речевые элементы, так что из организующей установки на заданную равномерность специфически-стихового членения разрастается сложная и многосоставная ритмическая система стиха, включающая в себя и акцентно-силлабические, и грамматические, и качественно-звуковые и лексико-стилистические характеристики речи. А внутренняя мера этого сложного и многосоставного процесса характеризуется понятием *метра*, которое определяет принцип соизмеримости, минимум единства стихотворных строк и допустимую амплитуду их многообразия в различных складывающихся в историко-литературном процессе национально-исторических типах стиха (см.: *системы стихосложения*).

Р. прозы представлен в принципиально иной, по сравнению со стихом, речевой системе, где нет заданной равномерности ритмических единств и двойного членения. Ритмические единицы прозы – это одновременно и единицы обычного синтаксического членения: колоны – синтагмы, фразовые компоненты – предикативные единицы, фразы – предложения и т. п. 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 гораздо более результативно, оно – итог 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.

Специфика результативного единства многообразия в прозаическом Р. проясняется в двойной системе соотношений: во-первых, с ярко выраженным заданным единством и организующим речь приравниванием ее отдельных отрезков в стихе, которому проза противостоит и от которого она отталкивается, и, во-вторых, с обычным многообразием и изменчивостью «естественного» Р. языка в различных функционально-речевых стилях, которые проза внутренне организует. Эта система соотношений своеобразно проявляется и внутри ритмического единства прозаического *произведения*, в процессе становления и развертывания которого выделяются разные формы ритмической регулярности (вспомним, например, о функциональной роли фрагментов «ритмической прозы» в сложной системе *повествования* Лермонтова или Гоголя).

Прозаическое художественное целое завершается не по образу и подобию единого лирического «я», пусть и максимально многообъемлющего, но по образу и подобию объективно развивающегося, многопланового, многообразного и «многоличного» человеческого бытия. И если в развитии стиха и организующего его Р. выясняется глубинная связь его с лирическим содержанием, то проза формируется как наиболее адекватная художественно-речевая форма эпоса нового времени.

Разграничение двух типов Р. художественной речи: стиха и прозы – открывало новые возможности их продуктивных взаимодействий и взаимовлияний. Характер такой взаимосвязи в историко-литературном процессе зависит от того, какой из взаимодействующих элементов становится доминантным. Одно дело – ритмическая проза с проясняющейся лирико-поэтической *доминантой* художественного целого, и другое – включение элементов, соотносимых со

стиховым Р., в принципиально прозаический тип художественной речи, где подвижность, изменчивость, многообразие и многосоставность речевого строя и результативное единство этого многообразия соотносятся с субъектной многоплановостью и дифференциацией объективно развивающегося человеческого бытия, изображаемого в эпической прозе.

Лит-ра: *Гаспаров М.Л.* Избр. труды: В 3 т. Т. 3. М., 1997; *Гиршман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982; *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002; *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М, 1988; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Тынянов Ю.И.* Проблема стихотворного языка. М., 1965; *Холшевников В.Е.* Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. Л., 1987; *Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. Л., 1970.

М.М. Гиршман

РИТМИКА – 1. Система ритмических вариаций стихотворных размеров (напр., Р. 6-ст. ямба), употребительных в стихах того или иного поэта (Р. 5-ст. хорея Есенина), эпохи (Р. 4-ст. ямба XVIII в.) или культуры (Р. русских трехсложников); 2. Область *стиховедения*, изучающая преимущественно распределение ударений и пропусков ударений в стихе.

В русских двусложных размерах это распределение подчиняется закону «регрессивной акцентной диссимиляции»: «самому сильному (последнему) икту предшествует самый слабый (предпоследний); затем снова возникает сильный икт, но он, как правило, бывает слабее последнего; четвертый икт с конца опять становится слабым, но все же обычно сильнее предпоследнего, и т.д. Действие акцентной диссимиляции ослабевает к началу строки» (К.Ф. Тарановский). Это не мешает существованию других ритмических форм (в русском 4-ст. ямбе, например, всего 7 ритмических форм, из которых одна не употребительна), среди которых различают **первичный ритм** (чередование потенциально ударных и неударных слогов) и **вторичный ритм** (чередование частоударных и редкоударных стоп).

Исследование Р. – одного из наиболее формальных элементов стиховой структуры – в ряде случаев позволяет выйти на уровень семантики. Так, необходимость в 1740-х гг. ввести в оду имя императрицы Елизаветы Петровны привела Ломоносова к перестройке всей ритмической системы: «каждое упоминание Елисаветы влекло за собой один, а то и два пиррихия, и эти "высочайшие" пиррихии открыли шлюзы всем остальным» (М.И. Шапир). Формальный элемент оказался неожиданно связан с идеологией, государственной жизнью. Изучая соотношение Р. и грамматики, М.Л. Гаспаров заметил, что в стихах Пушкина ключевые слова находятся на ритмически слабых позициях (вместе с ритмом строки выравнивается ее семантика), а в стихах Лермонтова – на ритмически сильных позициях (ритм строки подчеркивается средствами семантики). Смягченно-сглаженная и контрастно-рельефная семантика Пушкина и Лермонтова становятся одним из элементов их поэтики.

Лит-ра: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. 2-е изд., доп. М., 2000; *Гаспаров М. Л., Скулачева Т.В.* Статьи о лингвистике стиха. М., 2004; *Красноперова М.А.* Основы реконструктивного моделирования стихосложения. На материале ритмики русского стиха. СПб., 2000; *Тарановский К.* О ритмической структуре русских двусложных размеров // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000; *Шапир М.И.* У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (Социолингвистика стиха раннего Ломоносова) // Шапир М.И. Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1. М., 2000.

А.Г. Степанов

РИТМИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ (произведения) – интегрирующая характеристика объединяющего взаимодействия всех элементов и всех уровней ритмической организации в процессе последовательного развертывания *художественного* (стихотворного и прозаического) *текста*.

Ритм объединяет всю речевую «поверхность» художественного текста, превращает простую последовательность внешне обозримых и семантически не мотивированных речевых элементов в последовательность значимую, в единство развертывающегося смыслообразующего процесса. В этом процессе ритм непосредственно соотносится с композиционной организацией художественного текста, формируя упорядоченность любого движения и движение в любой упорядоченности, одновременно разграничивая и объединяя слово и внесловесную реальность. Поэтому в Р. к. можно усмотреть своего рода пограничную область, где стилевое преобразование текста в словесную плоть художественного мира может проявиться наиболее отчетливо. Этим обусловлена актуальность Р. к. в процессах *анализа* и *интерпретации* литературных произведений.

Основные аналитические проблемы при обращении к Р. к. могут быть сформулированы следующим образом:

каков преобладающий ритмический фон стихотворного или прозаического текста и каковы наиболее значимые отклонения на этом фоне в их взаимодействии друг с другом;

как оформлены начало и конец ритмико-композиционного развертывания произведения;

в какой мере выявляются и определяются композиционные центры произведения – своего рода «фокусы» собрания и притяжения разнообразных ритмических элементов в композиционном целом.

Лит-ра: *Гиршман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007; *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. ТС. М., 1975; *Эткинд Е.Г.* Композиционное искусство // Эткинд Э.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999.

М.М. Гиршман

РИТОРИКА И ПОЭТИКА – смежные дисциплины филологического познания. В античности они были сопряжены как нормативные теории двух взаимодополнительных родов высказывания: поэтического и прозаического, – из которых первый направлялся по преимуществу на миметические (вымышленные) объекты, а второй – на объекты фактические. Закат рефлективного традиционализма (см.: *Парадигмы художественности*) и формирование в словесности европейских стран культа оригинальности приводят к тому, что на рубеже XVIII–XIX вв. нормативная поэтика вытесняется философской эстетикой (см.: *Эстетика и поэтика*), а Р. отчасти дискредитируется, отчасти же вытесняется лингвистикой. После возрождения Р. в середине XX в. (см.: *Неориторика*) взаимодополнительность этих дисциплин восстанавливается на новой основе и в новом качестве. Поэтика, вошедшая в состав возникающего в XIX в. научного литературоведения, к этому времени превратилась в весьма разработанную теорию *текста художественного* (как поэтического, так и прозаического), ориентированную на практику его анализа. Тогда как Р. усилиями М. Бахтина, А. Ричардса, Х. Перельмана и др. обратилась в науку о речевой

(дискурсивной) практике человеческого общения. Отныне Р. вместо выработки правил построения эффективного высказывания занимается изучением коммуникативного поведения людей, исследованием неформальной аргументации в диалогическом поле дискурсного взаимодействия «я» и «другого». Место «инвенции», «диспозиции» и «элокуции» нормативной Р. прошлого занимают референтная, креативная и рецептивная *дискурса компетенции*; на смену классификации *приемов* текстопорождения (фигуры, тропы, ритмико-интонационные периоды, стилевые регистры), освоенных поэтикой в их художественной функциональности, приходит «изучение недопонимания между людьми и поиск средств ... к предупреждению и устранению потерь в процессе коммуникации» (Ричардс). В этих новых своих установках Р. смыкается с той областью поэтики, где последняя обращена к вопросам коммуникативной природы искусства и, в частности, к проблеме *читателя* как полноценного и неустранимого участника художественного события (*произведения*). В частности, одно из ведущих положений сохраняется за такой категорией классической Р. как этос – «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения и <...> зависит одновременно и от стимулов (метабол) и от получателя сообщения (читателя, слушателя)» (Дюбуа, с. 264).

По мере своего развития «новая риторика» все увереннее заявляет права на статус металингвистической базы широкого спектра гуманитарных исследований, ибо «задаваясь вопросом о том, как работает язык, мы одновременно задаем вопрос и о том, как мы мыслим и чувствуем, как протекают все остальные типы деятельности человеческого сознания» (Richards, p. 3). Такого рода «металингвистика» (Бахтин) имеет все основания для обращения также и к художественному *письму* (литературе). В отличие от поэтики ее занимает при этом не специфический строй самого текста, но интерсубъективная реальность коммуникативного события (*дискурса*), манифестируемого этим текстом. «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» (Бахтин, с. 310). Если поэтика выявляет и типологизирует текстовую организацию индивидуальной целостности произведения в его эстетической специфике и жанровой принадлежности, то Р. исследует породившую данное высказывание *коммуникативную стратегию*, а также устанавливает его принадлежность к той или иной *дискурсной формации* общекультурного характера. Последнее позволяет говорить – по аналогии с поэтикой – об исторической (или сравнительной) Р.

Лит-ра: *Аристотель.* Риторика // Античные риторики. М., 1978; *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров. Проблема текста // Бахтин М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1996; *Виноградов В.В.* Поэтика и риторика // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980; *Дюбуа Ж. и др. (Группа μ).* Общая риторика. М., 1986; *Женетт Ж.* Риторика и образование. Сокращенная риторика // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998; *Захарова О.И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М., 1983; *Кузнецов И.В.* Историческая риторика. М., 2007; *Лахман Р.* Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001; *Михальская А.К.* Русский Сократ. Лекции по сравнительно-исторической риторике. М., 1996; *Пешков И.В.* Введение в риторику поступка. М., 1998; *Рабинович Е.Г.* Риторика повседневности. СПб., 2000; *Рождественский Ю.В.* Принципы современной риторики. М., 1999; *Силантьев И.В.* Газета и роман: Риторика дискурсных смешений. М., 2006; *Созина Е.К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001; *Тюпа В.И.* Основания сравнительной риторики // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004; *Шустер Ч.* Михаил Бахтин как теоретик риторики // Риторика 1997. № 1; *Эко У.* Отсутствующая структура. СПб., 1998; *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961; *Booth W.C.* «The Rhetoric of Fiction» and the Poetics of Fictions // Towards a Poetics of Fiction. Bloomington; L., 1977; *Greimas A.J., Courtés J.* Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, 1979. (Rhétorique); *Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L.* La nouvelle rhétorique. P., 1958; *Richards I.A.* The Philosophy of Rhetoric. NY., 1965 (1 изд. – 1950); а также см. список лит. к статье *Дискурс*.

В.И. Тюпа

РИФМА (греч. rhythmos плавность, соразмерность) – регулярный звуковой повтор на концах стихов (полустиший), выполняющий организационную и смысловую функции.

Р. развилась из созвучий синтаксического *параллелизма* в античной риторической прозе («гомеотелевты»), которые были чертой приподнятого *стиля*. Ее унаследовали древнерусские книжники, доведя до виртуозности в литературе Предвозрождения («плетение словес»). Затем созвучия окончаний, сопрягающие одинаковые по грамматической форме слова, перекочевали в *стих* и стали Р., выработав смысловые способы рифмования: способ синонимии и антонимии («осуждати – обличати», «кривда – правда»), сравнительный или метафорический способ, когда между двумя рифмующимися словами подразумевается союз «как» («книга – верига», «пастырь – пластырь») и другие (В.К. Былинин). Критерий, отделяющий Р. от гомеотелевтов, – регулярность. Р. Симеона Полоцкого, «похожая на созвучия риторической прозы... отделена от них пропастью; чтобы понять это, достаточно помнить, что она – парная» (С.С. Аверинцев).

В новых европейских языках, лишенных долготы / краткости, слоги не могли быть метрически упорядоченными. *Ритм* размывался, и слух с трудом различал окончание строки. Появилась потребность отметить конец стиха созвучием. Так Р. приобретала сразу два качества: сигнализировала об окончании стихового ряда (ритмическая функция) и подчеркивала звуковое сходство слов (эвфоническая функция). При этом звучность Р. не является абсолютной величиной, а «зависит от объема заключенной в ней информации, от её смысловой нагруженности» (Ю.М. Лотман). Тавтологическая Р., повторяющая и звучание, и смысл рифмующегося слова, звучит бедно, приглушенно: «Надвинулась хмурая **осень**, / Он день ото дня веселее, / Она же в поблекшей аллее / Блаждает печально, как **осень**» (К. Случевский). Напротив, омонимическая Р., в которой слова совпадают по звучанию, но различаются по смыслу, производит впечатление звучной и выразительной: «Листья падали, падали, **падали**, / И никто им не мог помешать. / От гниющих цветов, как от **падали**, / Тяжело становилось дышать» (Г. Иванов). Это позволяет определить Р. как «звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы *при их смысловом несовпадении*» (Ю.М. Лотман).

Воздействие Р. связано с двумя моментами. Во-первых, Р. возвращает нас к предшествующему тексту, восстанавливая в сознании концы предыдущих строк. Вместо последовательной цепочки слов – более сложная организация, когда две лексические единицы, лишенные в системе языка грамматических и семантических связей, соединяются в поэзии в

соотносительную пару. Во-вторых, наличие между рифмующимися словами общности в плане выражения заставляет предполагать и присутствие определенных связей содержания, «влечет за собой семантическое сближение рифмующихся единиц» (Р.О. Якобсон). Не случайно в заговоре и других формах магической поэзии Р. скрепляет слова и тем самым выстраивает смысловые связи между не соотносимыми ранее понятиями. Отсюда эффект метаморфозы значения в рифмующихся словах: «происходит новое образное наполнение прежней звуковой формы, ее мгновенное переосмысление» (А. Чернов). Р. – «своего рода звуковая метафора, с помощью которой совершается скачок от уже известного к еще неизвестному, подчас неожиданно и для самого пишущего» (О.И. Федотов). Благодаря Р., писал И. Бродский, поэту «удается оказаться там, где до него никто не бывал, – и дальше, может быть, чем он сам бы желал».

Это объясняется тем, что в стихах «не идея рождает слово, а слово рождает идею» (В. Маяковский). «Прогрессивное действие 1-го члена (рифмы)» Ю.Н. Тынянов усматривал «в выделении и иногда частичной его антиципации». «В последнем случае открывается область игры на привычных ассоциациях; в этом отношении 1-й член может «подсказать», вызвать 2-й; при этом роль рифмы не должна быть понята как деформирующая готовые речевые комплексы, но как деформирующая направление речи. Здесь особое значение получают привычные ассоциации. Они в известные эпохи точных рифм становились не только фактом поэзии, но и поэтической фабулой». Речь идет о рифменных клише, например, «любовь – кровь», «камень – пламень», которые создавали в русской поэзии первой половины XIX в. микросюжеты – «относительно законченные фрагменты *тематического* (или риторико-тематического) *развертывания*» (И. Фрайман).

Р., таким образом, обеспечивает развитие стиховой речи «по тесным словесным ассоциациям, от слова к слову, от предложения к предложению, от "образа" к "образу"». Если «в прозе слова нанизываются на избранную тему», то «про стихи говорят, что в них «рифма ведет мысль». Это совершенно верно, и в этом нет ничего порочащего стиховую речь. Стиховая речь и есть речь тесного сплетения ассоциаций в ее поступательном развитии» (Б.В. Томашевский). Рифмование как способ поэтического творчества «зиждется на принципе «префактум», суть которого заключается в том, что звук как бы опережает смысл, вернее, подсказывает, провоцирует его» (О.И. Федотов).

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы // Контекст-1976. М., 1977; *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория // Жирмунский В. ТС. Л., 1975; *Жолковский А.К.* О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке (к постановке проблемы) // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 4; *Лотман Ю.М.* Природа рифмы // Тр. по знаковым системам. 1. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха). Тарту, 1964; *Томашевский Б.В.* К истории русской рифмы // Томашевский Б. В. Стих и язык: филол. очерки. М.; Л., 1959; *Чернов А.* Штрихи к двум портретам рифмы // Лит. учеба. 1978. № 5; *Федотов О.И.* Рифмование как компромисс между рациональным и эмоциональным // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. Волгоград, 2005; *Федотов О.И.* Рифма и стих (у истоков русской стиховой культуры) // РЛ. 1984. № 4; *Фрайман И.* Рифменное клише «любовь – кровь» в русской лирике 1820–1830 гг. // Русская филология. Тарту, 1998. Вып. 9; *Шоу Дж. Т.* Поэтика неожиданного у Пушкина: Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М., 2002.

А.Г. Степанов

РОД (франц. genre) – одна из трех (иногда – большего числа) групп литературных *произведений*, а именно – *жанров*, которые поэтому выделяются на основе взаимосвязанных и устойчивых, повторяющихся структурных особенностей основных аспектов художественного целого: тематической сферы (типические свойства *хронотопа* и *сюжета*), речевой структуры (место, роль и основные формы авторской речи и речи персонажей) и границы (временно́й и смысловой) между *миром персонажей* и действительностью *автора* и *читателя*. В отличие от характеристики жанров, при этом рассматриваются не исторически сложившиеся совокупности структурных признаков, а типические структуры, соответствующие основным, теоретически мыслимым возможностям изображения, заложенным в природе словесно-художественного творчества. Так, напр., Гете называл эпос (*эпику*), *лирику* и *драму* «естественными формами поэзии».

В русской культурной традиции два способа выделять типы литературных произведений – основываясь на разновидностях, сложившихся исторически, и опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства, – обозначаются двумя же разными словами: русским «Р.» и французским «жанр». Последнее по этимологии и употреблению в сфере своей культуры означает и буквально то же самое, что русское слово, и одновременно такие виды произведений, как *эпопея*, *роман*, *комедия*, *баллада*, *ода* и т.п. В немецком языке аналогичный термин «Gattung» также имеет двойное значение.

Теоретический конструкт, обозначаемый у нас словом «Р.», по традиции соотносят – в целях проверки его адекватности как природе искусства, так и его истории, – с одной стороны, с «произведением как таковым», с другой – с основными структурными свойствами ряда близких друг другу жанров. Начиная с античности, осмысление природы художественного произведения было задачей философии искусства (от Платона и Аристотеля до Шеллинга и Гегеля), а сравнение жанров – *поэтики*; первая определяла теоретически мыслимые возможности реализовать сущность и задачи искусства в отдельном творческом акте; вторая описывала существующие признанные образцы литературных произведений (вплоть до XIX в. поэтика черпала эти образцы в первую очередь, конечно, из древних классических литератур – греческой и римской). Две дисциплины, как известно, в античную эпоху находились в состоянии синкретического единства, которое после длительного периода расхождения между ними, а затем временного сближения конца XVIII-XIX вв. возникает на новой основе на рубеже XIX–XX вв. В этом историческом контексте место и функции категории Р. в точном смысле промежуточные. Указывая первоначально основные направления, по которым творческая энергия идеального *первообраза* отливается в формы известных традиционных жанров, впоследствии она превращается в результат моделирования основных вариантов исторической конкретизации «произведения как такового» в определенном жанре.

Методологическая проблема различий между возможностями и приемами, с одной стороны, изучения исторически сложившихся разновидностей литературных произведений (жанров), с другой – конструирования «идеальных ти-

пов» или создания теоретических моделей словесно-художественных произведений сопутствует всей истории поэтики. Но по-настоящему осознана и сформулирована она была, по-видимому, впервые – в форме нигилистического отрицания «универсального» в пользу «индивидуального» – в знаменитой книге Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902. Рус. пер. – М., 1920). Более объективную и принципиальную постановку вопроса содержит ряд исследований 1950-60-х гг., напр., – работы Э. Лэммерта «Структуры повествования» (Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955) и Ф. Штанцеля «Типические формы романа» (Typische Formen des Romans. Göttingen, 1964). Четко сформулирована проблема также Цв. Тодоровым, различающим «теоретические» и «исторические» типы произведений (Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997).

В поэтике XX в. наряду с принципиальным методологическим разграничением «теоретических» и «исторических» типов литературных произведений существует (и даже более популярна) тенденция его игнорировать и обходить. Во-первых, – в пользу создания неких «синтетических» конструкций: «эпическое», «драматическое» и «лирическое» считаются универсальными «началами», выступающими всегда в комплексе и присутствующими в любом жанре, но в различных сочетаниях и пропорциях. Такая позиция обоснована в широко известном исследовании Э. Штайгера «Основные понятия поэтики»: «<...> "идеальное значение" "лирического" я могу узнать, находясь перед ландшафтом; что такое эпическое, может быть, – перед потоком беженцев; смысл слова "драматический" запечатлеет во мне, возможно, некий спор. Такие значения несомненны. <...> Никто не думает при словах "лирическое настроение", "лирический тон" об эпиграмме; но каждый думает при этом о песне. <...> наше исследование придет к результату, что каждое подлинное поэтическое произведение уделяет место всем родовым идеям в различной степени и разными способами и что многообразие долей лежит в основе необозримого изобилия исторически становящихся видов» (Staiger, S. 8–11). Если на такой основе различаются, скажем, «эпический», «драматический» и «лирический» романы (В.Д. Днепров), то очевидно, что перед нами отнюдь не те, сложившиеся в процессе эволюции литературы, разновидности жанра, каковыми являются, например, романы готический, авантюрно-исторический или социально-криминальный. В данном случае ни Р., ни жанр не считаются существенными и своеобразными типами художественного целого, т. е. не мыслятся в качестве самостоятельных структур, каждая из которых имеет свою эстетическую функцию в общей системе литературы.

Во-вторых, существует и другой способ обойти указанную методологическую проблему: отождествив вопросы о типе художественного целого и о типе текста. Такова попытка усмотреть реальные основы «родовой содержательности» в самых внешних, формальных особенностях трех основных вариантов строения литературного текста: «Предположим, мы лишь взяли в руки три книги, содержащие литературные произведения. Раскрыв их, мы увидим, что одно из произведений целиком представляет собой прозаическую речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц; другое – совокупность коротких реплик ряда лиц; третье – небольшие отрезки стихотворной речи. Этого достаточно, чтобы мы поняли: перед нами роман, драма и сборник лирических стихотворений. А из этого осознания вытекает целый комплекс весьма существенных представлений. Мы как бы незаметно для себя уже знаем некое – пусть очень общее – *содержание* лежащих перед нами произведений» (Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. М., 1964. С. 19).

Поскольку «речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц» может быть не только прозаической, но и стихотворной, «родовым» признаком эпического текста здесь считается доминирование «авторской» речи (повествования) над прямой речью персонажей. Однако существуют образцы героической эпики, в которых господствуют как раз речи персонажей (фрагменты сказаний о Сигурде в «Старшей Эдде»; преобладание диалогов над авторской речью исследователи отмечают даже в поэмах Гомера). В эпической прозе нового времени, в частности, в романе, также возможна ведущая роль прямой речи героя – в широко используемых эпистолярных жанрах, в организующих целое произведения формах монолога-исповеди или монолога-дневника. Наконец, отказ от доминирующей роли повествования характерен для столь влиятельной в XX в. большой эпической формы, как роман-монтаж (Б. Пильняк, Дж. Дос Пассос, А. Деблин, В. Кёппен).

Таким образом, «теоретический» характер категории Р. выразился в следующей дилемме. Либо, как это происходило в традиционной философии искусства, связанной с традиционной же поэтикой, структурные особенности изображенного мира в классических (*канонических*) жанрах и связанное с ними «жанровое содержание» экстраполировались на ряд других, более поздних жанров, таких, как роман, *рассказ*, новая *драма*, *лирический фрагмент* и превращались тем самым в «родовое содержание». Либо, как это сложилось в поэтике XX в., отказавшись от «метафизических» попыток эксплицировать «родовое содержание», долженствующее быть общим, например, для эпопеи и романа, приходится сосредоточиваться на особенностях *текста* произведений, относимых обычно к эпике, драме или лирике, чтобы в них найти надежные и убедительные признаки «родовой» общности. Задача современной теории Р. – найти методологически продуманное и обоснованное сочетание двух этих подходов.

Лит-ра: Аристотель и античная литература. М., 1978; *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1969; *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т.3. М., 1971; *Гете И. В.* Об эпической и драматической поэзии // Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1980; *Женетт Ж.* Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998; *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория. М., 1920; *Маркевич Г.* Литературные роды и жанры // Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980; Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М., 1966; *Steiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 8. Aufl. Zürich; Freiburg, 1968; *Müller-Dyes K.* Literarische Gattungen. Lyrik. Epik. Dramatik. Freiburg, 1978; *Roger W.E.* The three genre. N.Y., 1981.

Н.Д. Тамарченко

РОКОКО – см.: *Барокко поэтика, Игра, Идиллия, Травестия*

РОЛЕВАЯ ЛИРИКА – лирическое *повествование* от первого лица, не тождественного лирическому герою. Ролевой характер «я» формируется подчеркнутой условностью субъекта повествования, как, напр., в стихотворении А.Т. Твардовского «Я убит подо Ржевом...», а также его объективированностью – насколько она возможна в лирике (см.: *Лири-*

ческий субъект).

Субъект повествования в Р. л. – условный *персонаж*, обычно характерный для данной эпохи или жанровой традиции: в пасторальной поэзии это пастух или пастушка («Амариллис» Феокрита, 3 в. до н.э.); в эпитафии XVII–XVIII вв. – умерший («Прохожий, ты идешь, но ляжешь так, как я...» («Эпитафия самому себе» П. Сумарокова, 1802); в поэзии предромантизма и романтизма – странник, представитель той или иной экзотической культуры, узник («Песня странника в бурю» И.В.Гете, 1771–72; «Песнь араба над могилою коня» В.А. Жуковского, пер. из Ш. Мильвуа, 1810; «Узник» А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова). Достаточно распространено в Р. л. также повествование от гендерно измененного лица или от лица ребенка (и в этих случаях очевидна условность). Так, напр., от лица женщины написаны стихотворения Симонида Кеосского «Жалоба Данаи» (6–5 вв. до н.э.) и А. Блока, «Я в дольний мир вошла, как в ложу...» (1907), от лица мужчины – «Я больше не могу тебя оставить...» З. Гиппиус (1918), от лица ребенка – «Про девочку, которая нашла своего мишку» С. Черного (1916).

К XIX в. отчетливо сформировались две разновидности Р. л.: стихотворения «однонаправленные», в которых речь изображенная сочетается с речью изображающей, «свое» и «чужое» слово (см. *Чужое слово*) дополняют друг друга («Сумасшедший» Я. П. Полонского), и стихотворения «двунаправленные», в которых «чужой голос» идеологически или психологически противостоит «своему» («Нравственный человек» Н.А. Некрасова).

В лирике XX в. круг ролевых персонажей выходит далеко за пределы жанровых ролей и границ, установленных литературными направлениями. Спектр ролей постепенно становится неограниченно широким: конквистадор («Я конквистадор в панцире железном...») и попугай («Попугай») в лирике Н.С. Гумилева; кабацкая царица («Кабы нас с тобой – да судьба свела...»), Офелия («Офелия – Гамлету», «Офелия – в защиту королевы») и Эвридика («Эвридика – Орфею») в лирике М.И. Цветаевой; героиня, которую «муж хлестал... узорчатым, вдвое сложенным ремнем», в лирике А.А. Ахматовой; иноходец («Баллада об иноходце») в лирике В.С. Высоцкого и т. д. Но одновременно и границы Р. л. становятся зыбкими, поскольку стирается грань между теми стихотворениями, в которых ролевой повествователь – аллегорическая маска, скрывающая «истинное лицо», и теми, где лирический герой открывает в себе «другого» («Песня самолета-истребителя» В.С. Высоцкого), выявляет многоголосость собственного сознания («Я – Гамлет. Холодеет кровь...» А.А. Блока). В итоге Р. л. и автопсихологическая смыкаются, порождая множество пограничных вариантов (напр., «Гамлет» Б.Л. Пастернака).

Лит-ра: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX веке в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.; Л., 1964; *Золян С.Т.* «Вот я весь...»: К анализу «Гамлета» Пастернака // Даугава. 1988. № 11; *Каргашин И.А.* Стихотворный сказ: поэтика, история развития. Калуга, 2005; *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; *Максимова Н.В.* «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М., 2005; *Пастушенко Л.И.* Немецкая ролевая лирика: поэтическая концепция в движении литературных эпох // XVIII век: Судьбы поэзии в эпоху прозы: Сб. науч. работ. М., 2001.

С.Ю. Артемова

РОМАН – первоначально: произведение, написанное на романском языке, т. е. на латыни; *жанр*, принадлежащий – наряду с *эпопеей* – к большой эпической форме (см.: *Формы эпики*) и, в противоположность ей, не имеющий *канона*; *внутренняя мера* Р. определяется следующими тремя структурными особенностями: его речевой структуре присуща «*стилистическая трехмерность*»; *мир персонажей* и *сюжетное событие* отнесены к «настоящему в его незавершенной современности», а «зона построения образа» *героя* – это «зона максимально близкого контакта с незавершенной современностью» (М.М. Бахтин. Эпос и роман).

Будучи одной из форм *эпики*, Р. в то же время, как и *драма*, изображает «идеологически мотивированный» и «оспоримый» поступок героя. Но синтеза эпики и драмы все же не возникает. Эволюция жанра с середины XIX в. прояснила новую природу его эпичности. Одно из направлений развития Р., связанное с художественными открытиями Достоевского, продемонстрировало внесюжетные (т. е. недраматические) функции речевых форм общения персонажей. Эти формы, представляющие внутри *произведения* жизненную стихию социального разноречия, – почва создаваемых в Р. универсальных духовных связей, которые реализуются в эпическом событии «искания истины» (М.М. Бахтин). В другом направлении, освоившем толстовские принципы изображения «общих духовных состояний» (Л.Я. Гинзбург), – в литературе «потока сознания» – разрушение единства и утрата господства предметно-событийного плана изображения также сопровождались открытием новой сферы эпической всеобщности. Редукция внешнего действия вплоть до отказа от единой временнóй перспективы, сочетаясь с акцентированием произвольно выбранных моментов обыденной жизни, создает здесь некую «символическую вневременность события», раскрывающую «стихийную общность жизни всех людей» (Э. Ауэрбах).

Обладая «динамическими константами» (А.В. Михайлов), Р. способен оставаться собой, несмотря на всю свою «пластичность», и не смешиваться с другими жанрами, сколь бы они ни были ему близки. Некоторым из эпических и даже драматических жанров Р. легко уподобляется в своей общей структуре. Отсюда такие термины, как «Р.-идиллия», «Р.-притча», «Р.-комедия», «Р.-трагедия», «Р.-эпопея». Другие, в особенности жизненные *речевые* и полуфольклорные *жанры*, свободно входят в его состав, образуя иногда пеструю жанрово-стилевую мозаику: таковы *вводные жанры* письма, дневника, стихотворения, статьи или трактата, исповеди и проповеди, обвинительной или защитительной речи и т. п. Сложнее взаимоотношения Р. с *новеллой*, *повестью* и *рассказом*. Это не только наиболее типичные для него вводные (вставные) жанры; они иногда создают с ним «симбиотические» образования: таковы Р.-ы, представляющие собой «цепь повестей» («Герой нашего времени»), Р. под видом «большой новеллы» («Кандид» Вольтера) или, наоборот, повесть под видом Р. («Кто виноват?» Герцена или «Обломов» Гончарова).

Изучение исторической поэтики Р. (А.Н. Веселовский, Вяч. Иванов, М.М. Бахтин), показало, что предпосылки его возникновения складываются в таких жанрах эллинистической эпохи, как сократический диалог и мениппова сатира (указано еще Ницше и Э. Роде), а также в народном театре (Бахтин). Такие образцы греческого авантюрного Р., как «Левкиппа и Клитофонт» А. Татия или «Эфиопика» Гелиодора оказали воздействие на все дальнейшее развитие авантюрно-любовного Р. в европейской литературе. А «Золотой осел» Апулея повлиял в особенности на плутовской Р. XVI–XVIII вв. И античный, и средневековый Р.-ны сохраняют

связь с фольклором и даже с мифом. Так, рыцарский Р., создавая совершенно новую концепцию художественного времени и пространства, а также принципиально иной, чем в архаике, тип героя, использует при этом готовые формы эпопеи и волшебной сказки.

«Второе рождение» Р. усматривают в период Ренессанса, давший такие его величайшие образцы, как «Дон Кихот» и «Гаргантюа и Пантагрюэль». К эпохе барокко (XVII в.) относятся, с одной стороны, расцвет плутовского Р. («Гусман де Альфараче» М. Алемана и др.) и появление «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена; с другой – развитие психологической прозы («Принцесса Клевская» М. де Лафайет) на почве «галантно-героической» (А.Н. Веселовский) романной традиции. В XVIII в. формирование нового европейского Р. в его важнейших разновидностях завершается, причем жанр становится доминирующим в литературе. Процесс вхождения Р. в большую литературу и утверждения его ведущей роли на всем своем протяжении сопровождается самокритикой жанра – пародированием некоторых канонизирующихся его разновидностей: так, Сервантес высмеял поздний рыцарский Р., а схема любовного сюжета греческого (и барочного) авантюрного Р. пародийно отражена в «Кандиде».

К XVIII в. относится и момент радикального преобразования самих основ жанра. С одной стороны, в романный образ героя впервые включается идея становления: появляется внутренне меняющийся герой, а затем новый принцип вносится и в изображение мира, так что герой (начиная в особенности с дилогии Гете) становится собой в исторически меняющемся мире, в момент смены исторических эпох. Впоследствии эта тенденция нашла, быть может, наиболее яркое выражение в творчестве Л. Толстого. С другой стороны, возникает такая новая и влиятельнейшая разновидность Р. испытания, как готический Р.: идея испытания приобретает совершенно новый смысл и продуктивность, будучи связана с *гротескной* образностью и гротескной – в отличие от рыцарского Р. – трактовкой двоемирия (отсюда влияние разновидности на последующий европейский роман: от романтиков через Достоевского до XX в.).

В реалистическом Р. XIX в. воплощена высокая оценка свободы, идеологической инициативы и ответственности человека, их значения для творчества им самим реального исторического будущего. Главным событием оказывается как раз переход от одной эпохи к другой и одновременно акт духовного самоопределения героя как своеобразный способ поиска и реализации новых форм национальной и общечеловеческой культуры. (Так, встреча героев пушкинского романа имеет прямое отношение к вопросу о необходимости сочетать сохранение устойчивых традиций деревенской Руси со свойственной миру Петербурга открытостью новым европейским веяниям). Те различные по происхождению и функциям структурные принципы (архаические *сюжетные схемы* и новый тип основной *сюжетной ситуации*, *разноречие* и «общее слово», «зона контакта» и «зона памяти»), которые вступили во взаимодействие уже в эпоху Возрождения, соотносятся здесь как равноправные и взаимоосвещающие художественные «языки».

В романе XX в. диалогическое отношение *автора* к герою, присущее классическому реализму, а также определенное равновесие сюжетных и субъектно-речевых структур в основном утрачено. Если иметь в виду сохранение классической образности, то в качестве крайних тенденций выступают тяготение либо к образу предельно обезличенного персонажа, либо к фигуре авторского «альтер эго». Возникают, соответственно, формы эпического Р.-монтажа или «*лирического*» Р.; в центре же находится трасформация классического «Р. воспитания». Наряду с ними мощное развитие получают гротескные формы: здесь на одном полюсе – субъектный и персонажный *неосинкретизм* (синкретический коллективный субъект, слитность сознаний героя и повествователя или нескольких действующих лиц), а на другом – *авантюрная фантастика*, возрождающая традиции готического, плутовского и рыцарского Р. Неоднократно возникавшие в прошедшем столетии дискуссии о «конце» или «кризисе» жанра означают лишь то, что по мере ускорения исторического развития, моменты существенных обновлений жанра сближаются во времени до такой степени, что могут войти в кругозор одного и того же поколения.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПТД. М., 1963; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Веселовский А.Н.* Избр. статьи. Л., 1939; Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков. Киев, 1986; *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. М., 2007; *Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. М., 1989; *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. М., 1983; *Михайлов А.В.* Роман и стиль // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; *Рымарь Н.Т.* Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978; *Рымарь Н.Т.* Поэтика романа. Куйбышев, 1990; *Тамарченко Н.Д.* Роман и гротеск (о значении идей М.М. Бахтина для современной теории романа) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2005. № 6; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; *Ханмурзаев К.Г.* Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. Махачкала, 1998; *Lukács G.* Die Theorie des Romans. Ein geschihtsphilosophischer Versuch über die Formen der Großen Epik. München, 1994; *Stanzel F.K.* Typische Formen des Romans. 12. Auflage. Göttingen, 1993; Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von H. Steineke u. F. Wahrenburg. Stuttgart, 1999.

Н.Д. Тамарченко

РОМАН-АНТИУТОПИЯ – жанр эпической прозы, в сущности, «жанровый гибрид» – результат взаимодействия *утопии* и *романа*. При этом утопия становится предметом изображения. Обе исходные структуры деформируются: утопия, включенная в *историческое время*, теряет присущие ей абстрактность, замкнутость, «готовость», а роман, в свою очередь, приобретает черты *повести* или *новеллы* (*циклическая схема* и герой в ситуации выбора – в первом варианте; *кумулятивный сюжет*, катастрофа и *пуант* – во втором). Отмеченные структурные особенности представляют собой своего рода «канон». Хотя роман в целом, по мнению М.М. Бахтина, – неканонический жанр, отдельные его разновидности с течением времени могут «отвердевать»: Р.-а. принадлежит к их числу. В специальной литературе его принято рассматривать как *пародию* на утопию, «антижанр», переворачивающий все постулаты исходного жанра. Идея гибридной природы Р.-а. (как жанра, по Бахтину, «пародийно-травестирующего») позволяет рассматривать его как особый самостоятельный жанр, а не всего лишь разновидность утопии.

Основные его характеристики включают сочетание характерных признаков обоих симбиотически слившихся жанров. Главный *герой* произведения – либо доминирую-

щий *субъект речи*, т.е. *рассказчик*, либо исключительно близкий *повествователю* субъект вúдения. Изображение колеблется между предельно внешней и предельно внутренней *точками зрения*; описание государственного устройства, в частности, определенных ритуалов, на одном полюсе уравновешивается *снами* главного героя (частная жизнь). На другом то же противоречие проявляется в соотношении двух видов вставных текстов: государственных (бюрократических) документов и продуктов литературного творчества героя.

Мир персонажей характеризует двоемирие, т. е. сосуществование «утопического» («готового», замкнутого) пространства и остановленного времени с окружающим миром, разомкнутым и включенным в исторический поток, в жизнь природы и индивидуальную биографию (историю сознания). При этом «остановка истории» сочетается с исторической, биографической и природно-циклической формами времени. Отсюда внутренняя двойственность героя (социальная, психологическая, биологическая и т. п.) и соответствующая ей двуплановость *сюжета*, развитие которого строится на противоречии между личностью (внутренний план сюжета) и государством (внешний план). Организующую роль в сюжете играет идея *испытания* героя и мира, в связи с чем развертывание цепи *событий* представляет собой преодоление героем границ государства, а центральные и взаимосвязанные пункты в нем – кризис (или *катастрофа*) социума и идеологический выбор.

В изображении границы между миром героя и действительностью *автора* и *читателя* налицо сочетание «зоны контакта» и «далевого образа». Герой и его мир, с одной стороны, причастны к незавершенной (исторической) современности читателя, выглядят результатами экстраполяции некоторых знакомых черт и признаков сложившегося социального устройства, а также нынешней личности. Но с другой стороны, главный предмет изображения – мир, стремящийся быть осуществленной целью исторического развития и потому изолирующийся от реальной истории – неизбежно дистанцирован от читателя как во временном, так и в ценностном отношении.

Р.-а. имеет, как минимум, два типологических варианта – «антиэпопейный» (включающий в себя иронически освещенный комплекс мотивов *эпопеи*, как в романе Е.И. Замятина «Мы») и «антиидиллический» (с пародией на *идиллию*, как в «Приглашении на казнь» В.В. Набокова).

Модель «антиэпопейной» разновидности Р.-а. наиболее продуктивна. К ней можно отнести наряду с «Мы» произведения Дж. Оруэлла «1984», О. Хаксли «О, дивный новый мир», К. Воннегута «Механическое пианино». В речевой структуре этой разновидности, наряду с инвариантными признаками жанра, выделяются композиционные формы «исторической справки» и «исторического комментария». В некоторых фрагментах произведений этого типа первоначальная порождающая катастрофа (аналог эпопейного «первовремени») представляет собой войну. При этом обычно сосуществуют две различные точки зрения на нее, которые передаются как «объектным», так и «двуголосым» (М.М. Бахтин) словом. Изображенные ритуалы регламентируют в первую очередь поведение человека, а не его психологическое состояние. Основная сюжетная ситуация – состояние войны и во внешнем для героя мире, и в его внутренней жизни (борьба с собой). Мир и герой проходят в сюжете испытание на тождество себе. Мир представлен преимущественно в технократическом варианте, и существующая в нем внутренняя граница выражена пространственно. Декларируемые «равенство» и «одинаковость» персонажей опровергаются развитием сюжета. В его итоге происходит гибель героя (не обязательно физическая) и восстановление нарушенного ненадолго равновесия в мире (которое само представляло собою нарушение исконной нормы). Концепция человека подразумевает его потенциальную целостность в биологическом и социальном аспектах, при этом телесное начало с авторской точки зрения ценностно не снижено. Ядро сюжета – событие распадения и восстановления «эпической целостности» мира и героя, представленное в своем искаженном, «обратном» варианте (отсюда доминирование циклической схемы).

К «антиидиллической» разновидности Р.-а. принадлежат романы В.В. Набокова «Приглашение на казнь» и Т. Толстой «Кысь». В речевой структуре этой разновидности преобладает несобственно-прямая речь, связанная со слиянием внешней (субъект речи – повествователь) и внутренней (герой) точек зрения. Изображенные ритуалы призваны контролировать не только внешнюю, но и внутреннюю сферу человека. Сюжет построен на основе *кумулятивной* схемы и представляет собой нарастающую цепь событий с неизбежной катастрофой в *финале*. Мир и герой и в этом случае проходят испытание на тождество. Но мир представлен в большей степени в природном, как бы «идиллическом» варианте, и существующая в нем внутренняя граница выражена психологически. В итоге развития сюжета герой переходит в другой, «истинный» мир (как в случае «Приглашения на казнь») или к началу нового мира (в случае романа «Кысь»). *Система персонажей* построена на противопоставлении «естественной» внутренней жизни героя внешнему миру, личности – гротескным персонажам (людям-куклам, людям-животным). Концепция человека, выраженная в типе героя, подразумевает доминирование в нем духовного начала в противовес телесному.

Романы-антиутопии – порождение XX в. Реальное масштабное воплощение утопических проектов преобразования общества и первые результаты этих попыток вызвали реакцию, в том числе в литературе. Характерно, что первые Р.-а. долгое время считались в России жанром «буржуазной литературы», порочившим действительность Советского государства. Однако дальнейшее развитие социального эксперимента в стране не сгладило противоречий между идеалом и реальностью: история Р.-а. несет в себе их отражение. Наиболее острые ключевые моменты общественно-политической жизни в России XX в. сразу вызывают подъем интереса к жанру. По мнению исследователей, выделяется три узловых этапа в процессе развития романа-антиутопии: 1900–1920-е годы; 60-е годы и 80-е годы XX столетия. «Образцом» Р.-а. считается произведение Е.И. Замятина «Мы». Дж. Оруэллу даже пришлось пережить обвинения в подражательстве (по поводу романа «1984»). Аналогичные обвинения вынужден был опровергать и В.В. Набоков, так как в «Приглашении на казнь» критики усмотрели отдельные сюжетные повороты, отсылающие уже к роману Дж. Оруэлла. Конечно, речь в этих случаях должна идти о воспроизводимости быстро «отвердевающей» жанровой структуры, «канона» Р.-а.

Лит-ра: *Гальцева Р., Роднянская И.* Помеха – человек // Новый мир. 1988. № 12; *Жолковский А.К.* Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994; *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999;

Лазаренко О.В. Русская литературная антиутопия 1900-х – первой половины 1930х гг. (Проблема жанра). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1999; *Ланин Б.А.* Антиутопия // ЛЭТП. М., 2001; *Козьмина Е.Ю.* Антиутопия как жанровый гибрид («Мы» Е. Замятина и «Приглашение на казнь» В. Набокова // Культуролог. подход в образовании. Екатеринбург, 2005; *Садовски Я.* Антиутопия как жанр? К вопросу о структурной дефиниции утопии // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Сб. науч. тр. Тверь, 2007; *Morson G.S.* The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Austin, 1981.

Е.Ю. Козьмина

РОМАН ВОСПИТАНИЯ (в европ. лит-нии – Bildungsroman от нем. «Bildung», что означает формирование, образование, развитие, а также и результат этого процесса) – *роман*, в центре которого внутренняя жизнь *героя*, постепенное формирование и самоопределение его как личности, поиски возможностей самореализации в обществе. Возникновение этой разновидности жанра во второй половине XVIII в. связано с процессом разрушения культуры традиционалистского типа и возрастанием интереса к неповторимой индивидуальности. Утверждение ценности автономной личности вело к новой сложности в ее отношениях с другими, обществом, традицией, что стало центральной проблемой в процессе ее самореализации и *темой* романа. Наиболее остро и осознанно эта проблематика осмыслялась во французской (Руссо) и особенно немецкой культуре (пиетизм, Гердер, Гете, Шиллер, В. Гумбольдт, романтики); развитие романа в английской литературе XVIII в. свидетельствовало о том, что новый тип личности стал определять собой характер культуры. В английском романе складывается тип *повествования*, центр которого составляет личная жизнь героя как высшая ценность.

Специфика Р. в. как одной из форм более широкого типа – романа становления личности (Entwicklungsroman) обусловлена исторически конкретной ситуацией его возникновения. В его основе лежат идеи немецкой классики о всестороннем развитии автономной личности, которое понимается как развитие заложенных в ней природно-социальных начал в отношениях диалога и спора с окружающей действительностью. Герой романа, взрослея и преодолевая юношеские заблуждения и ошибки, ищет пути реализации своей индивидуальности вопреки враждебным обстоятельствам, чтобы в конечном итоге добиться совершенства и обрести гармонию или «равновесие» с миром – «пусть с оговорками или иронией» (Jacobs / Krause, S. 37). В «романе становления» процесс развития героя носит в значительной мере характер «естественной» биографии (напр., «Давид Копперфилд» Диккенса, «Воспитание чувств» Флобера), может быть идеологически не концепирован и поэтому неисторичен (L. Köhn), здесь отсутствует ориентация на идеал и элементы утопического характера (M. Swalles, J. Hörisch), связанные, в частности, уже у Гете с идеей создания совершенного общества. Другая близкая Р. в. форма – Erziehungsroman (Erziehung – воспитание как педагогическое воздействие), также существенно отличается от Bildungsroman: здесь ведущую роль играет проблематика процесса, субъектом которого является внешняя по отношению к герою сила – будь то воздействие личности воспитателя («Агатон» М. Виланда) или приобретение жизненного опыта, имеющее целью заданную моральную норму. Это, собственно, роман «школы жизни», в котором личная сознательная воля и личная цель не играют в «воспитании» существенной роли. Такого рода структуры отчасти определяют построение образа Ганса Касторпа в «Волшебной горе» Т. Манна, а также свойственны некоторым романам Г. Гессе и Ремарка.

На первом же этапе развития Р. в. (основоположником жанра считается создатель «Истории Агатона» Виланд) классическую модель жанра дал Гете в дилогии о Вильгельме Мейстере, а затем она была реализована в романтическом романе Новалиса («Генрих фон Офтердинген»). Здесь сразу обнаружились серьезные формально-содержательные отличия этой разновидности жанра как от ранних её предвестников, в которых целое произведения строится на биографии героя (напр., от «Парцифаля» Вольфрама фон Эшенбаха или «Приключений Тома Джонса» Филдинга), так и от современных ей романных форм, в центре которых находится личная жизнь, внутренний мир героя. Р. в. близка поэтика автобиографии этого периода, которая отказалась от традиционных форм самоописания личности – сюжетов религиозного обращения, профессиональной биографии и истории приключений, сосредоточившись на индивидуальном опыте субъекта рассказа, на неповторимости личности (Г. Ниггл, Г. Миш). В отличие от автобиографии, автор Р. в. создает вымышленное жизнеописание героя, реализуя свою социально-философскую концепцию смысла и форм личностного развития героя, свое представление об идеале личностного бытия.

Бахтин выделил три типа романа, предшествующих Р. в.: роман странствования, роман испытания и биографический роман. В Р. в. изображается внутреннее изменение героя, герой здесь не «готовый», а становящийся. В реалистическом варианте такого романа «становление человека» происходит на рубеже эпох, в связи с историческим становлением мира, что имеет сюжетное значение: историческое время входит во внутреннее время героя, а это «существенно изменяет значение всех моментов его судьбы и жизни» (М. Бахтин). Такой синтез биографического и исторического обуславливает осознанно телеологический характер повествования, связанный с этико-эстетической задачей романа воспитания: в центре произведения находятся не отдельные приключения и переживания героя, а социально-философская проблематика поиска героем индивидуальной цели и смысла формирования и саморазвертывания собственной личности в конкретной исторической действительности. Появляется герой, способный серьезно задумываться о содержании этого процесса. Гетевский Вильгельм Мейстер пишет: «Сформировать себя самого таким, каков я есть – было с юных лет моим смутным стремлением и намерением». Хотя автор Р. в. до определенной степени идентифицируется с героем, принципиально то, что он должен занять по отношению к нему твердую позицию вненаходимости, позволяющую ему целенаправленно структурировать образ героя и историю его жизни в контексте исторической действительности, все эпизоды которой должны служить его творческой задаче.

Особая роль авторской позиции в Р. в. манифестируется в фигуре *повествователя*, его оценках, часто иронии по отношению к герою и аналитическом подходе к изображению его жизни. Использование техники вставных историй, элементов *эпистолярного жанра*, включение в текст авторских рассуждений, часто иронического характера – характерные ее проявления на уровне *сюжета* и повествования. Повествование от лица героя позволяет смягчить жесткость авторской позиции («Зеленый Генрих» Г. Келлера), но не получает существенного распространения: повествователь то мак-

симально сближается с героем, то удаляется от него, занимая позицию иронического наблюдателя, понимающего иллюзии героя, который еще не пришел к истине, и тем самым косвенно указывая на перспективу его развития.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Лукач Д.* Теория романа // НЛО. 1994. № 9; *Hörisch J.* Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt, 1983; *Jacobs J.* Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München, 1972; *Jacobs J., Krause M.* Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. München, 1989; *Köhn L.* Entwicklungs- und Bildunngsroman. Stuttgart, 1969; *Misch G.* Geschichte der Autobiographie. Leipzig-Berlin, 1931; *Niggl G.* Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Stuttgart, 1977; *Selbmann R.* Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart, 1984; *Sorg K.-D.* Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann. Heidelberg, 1983; *Swales M.* The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton, 1978.

Н.Т. Рымарь

РОМАН В СТИХАХ – разновидность *жанра романа*, сочетающая эпическое *повествование* и сюжетность с лирической субъективностью высказываний автора (*образа автора*), *повествователя* и *героев*, связанной со стиховой формой.

Р. в с. наряду с *поэмой* XIX–XX вв. часто относят к лироэпическим жанрам словесного творчества. Однако от поэмы Р. в с. отличается более усложненной структурой повествования, романным типом *героя* и *сюжета* (человек «или больше своей судьбы или меньше своей человечности» – М.М. Бахтин), специфическим статусом автора. Из «демиурга» поэмы автор в Р. в с. превращается прямо или косвенно в героя романных *событий*. При этом, придерживаясь требований романа как эпического жанра, воссоздающего мир во всей его сложности и универсальности, автор Р. в с. должен кроме того соблюдать все нормы, присущие изображению жизни посредством *стиха*. Поэтому Р. в с. во многом строится на преодолении противоречия между условностью стиховой формы и безусловностью жизненных явлений.

Классическим образцом Р. в с. в русской литературе служит «Евгений Онегин» Пушкина. Поскольку поэт создавал свой роман в течение длительного времени (с 1823 по 1830 гг.), жанровая сущность *произведения* как Р. в с. открылась ему не сразу. В предисловии к печатному изданию первой главы (1825) Пушкин называет «Евгения Онегина» «большим стихотворением», в переписке с друзьями – «пестрыми строфами романтической поэмы» и только в *финале* произведения образно и емко определяет его как «свободный роман». Освоение жанровой формы «свободного романа», *фабула* и *сюжет* которого не планировались изначально, совпало с процессом овладения приемами и методами реалистического литературного *письма*. Пушкин не мог не ощутить принципиальную новизну создаваемого им жанра. В письме к П.А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г. он подчеркивает, что он пишет не роман, а «роман в стихах»: «дьявольская разница». В отличие от романа в *прозе* Р. в с. характеризуется отнюдь не упрощением, а усложнением стоящей перед автором творческой задачи – создания современного национального романа.

Особую оригинальность пушкинскому роману придает то обстоятельство, что почти весь процесс создания произведения, сопровождавшийся интенсивным поиском сюжетных решений судеб героев и важнейших проблем русской жизни, находит прямое отражение в тексте самого романа, становится неотъемлемой частью его общей структуры, его художественного содержания. Выстраивание сюжетных линий романа, определение его *композиции*, содержание составляющих его глав – все это получает осмысление в многочисленных авторских лирических размышлениях, которыми сопровождается повествование о героях произведения. «Евгений Онегин» приобрел двойное измерение, будучи *метароманом*, т. е. не только романом о героях, но и романом о романе.

Реализовать столь сложный замысел, передать эпическое повествование лирическим способом Пушкину помогло создание новой строфической формы, получившей впоследствии название «онегинской» и ставшей знаменитой. Она включает в себя практически все виды рифмовки четверостиший. Главный смысл нововведения поэта состоял в том, чтобы создать форму, в наибольшей степени соответствующую принципам построения романа, а именно: свободного, ничем не связанного переключения авторского повествования с одной *темы* на другую, с одного языка на другой, создавая таким образом сложный мир стилистического разноречия, различные «зоны» языков и сознаний героев. Замысел онегинской строфы органически связан с замыслом романа: «...если Пушкин думал о теме своего романа *главами*, то об изложении этой темы он думал *строфами*» (Винокур, с. 175-176). Благодаря своему универсальному семантическому ореолу она выполняет в границах романного целого функцию повествовательной единицы «смиренной прозы». Особенно эффектными были эксперименты Пушкина по созданию автологического стиля, допускающего вместо метафор предельную простоту выражения и исключительную прозрачность описаний. Ср., напр., II и III строфы из пятой главы романа, касающиеся описания «первого снега».

Опыты продолжения пушкинской традиции предпринимались неоднократно: «Сашка» М.Ю. Лермонтова, «Свежее предание» Я.П. Полонского, «Дневник девушки» Е.П. Ростопчиной, «Двойная жизнь» К.К. Павловой, «Возмездие» А. Блока, «Спекторский» Б.Л. Пастернака, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой и др. Однако эти попытки не имели столь грандиозных последствий для развития русской литературы, как роман Пушкина. Не случайно Вяч. Иванов назвал «Евгения Онегина» «первым и, может быть, единственным «романом в стихах» в новой европейской литературе» (Иванов, с. 222). Обозначение жанра Р. в с. закрепилось едва ли не исключительно за «Евгением Онегиным».

Лит-ра: *Винокур Г.О.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. М., 1941; *Иванов В.И.* Роман в стихах // Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995; *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997; *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск. 1983.

М.Н. Дарвин

РОМАНИЗАЦИЯ – см.: *Неканонические жанры, Проза, Прозаизация, Рассказ прозаический, Реализма поэтика, Романтизма поэтика, Стихотворение в прозе*

РОМАН-МИФ – см.: *Миф в литературе*

РОМАН-МОНТАЖ – см.: *Роман, Эпика*

РОМАНТИЗМА ПОЭТИКА – в противоположность классической поэтике воплощения может быть охарактеризована, при всем многообразии форм, как поэтика *романизации* и развоплощения – раскрытия бесконечного в конечном, становящегося в готовом, необыкновенного и таинственного в обыкновенном, непостижимого в известном и понятном. В теории романтики отводили большую роль знаково-символическим и метафорическим формам реализации бесконечного (по А. Шлегелю, «Поэзия... есть не что иное, как ... символизация»); в реальной практике это означало ориентацию на поэтический *эксперимент*, на необычное и удивительное, часто *фантастическое* и таинственное, «непонятное»: странные характеры, загадочные обстоятельства, недосказанность, неопределенность, двоемирие. Поэтика развоплощения определяет собой характер *сказки литературной*, в которой происходит сказочное развертывание бытовой действительности. В *романе* прозаическая действительность «поэтизируется» – наполняется поэзией полноты жизни, остроты конфликтов, удивительных контрастов и совпадений, таинственных, роковых случайностей. Роман обнаруживает свое средневековое, сказочное, готическое прошлое и мыслится как форма «романтизации» действительности; иенские романтики неслучайно считали его главным жанром в романтической (т. е. современной) литературе. В роман включаются элементы *драмы*, *лирики*, эссе, он становится образцом и школой поэтического произвола, эксперимента, преодоления всех жанровых границ и в других родах поэзии. В жанре *поэмы* яркий пример романизации – лироэпическая поэма Байрона с ее романным героем и произвольной *композицией*, личной интонацией *автора*, эпическим размахом и бесфабульностью, неожиданными стилистическими переходами: это поэтика развоплощения стихии вечного творчества в человеке, мире, истории. Романное и лирическое начала внедряются в драму, ее *прозаизируя* или лиризуя, лишая тем самым сценичности, превращая ее в драматическую поэму.

Формирование поэтики развоплощения и романизации связано с острым переживанием незавершенности действительности, свойственным эпохе рубежа XVIII–XIX вв., которое на уровне философского сознания получило выражение в сформулированной Шеллингом идее «вечного творчества» (ewige Bildung). Эта концепция может рассматриваться как ключевая для понимания очень разных явлений, охватываемых понятием «романтическое искусство». Природа и дух рассматриваются Шеллингом в их диалектической связи, образующей внутреннее единство, интерпретируемое им как абсолют, в котором совпадают все противоположности и который находится в состоянии драматичного творческого процесса «органической метаморфозы» – процесса саморазвития и восхождения от примитивных форм к высшим, к культуре и искусству. Ощущение незавершенности действительности актуализует «мистическое чувство», которое описал В. Жирмунский, анализируя поэтику немецкого романтизма, – чувство «бесконечного» в конечных явлениях: мир предстает бесконечно многообразным и принципиально неготовым, таящим в себе непостижимые силы и противоречия.

Р. п. связана с восприятием ситуации крушения традиционализма в результате исторического процесса обособления личности, вступившего в свою решающую фазу, что означало наступление новой эпохи – эпохи модерна – и имело своим последствием существенное убыстрение развития культуры во всех областях. В частности, это события Великой французской революции, быстрое развитие техники, возникновение новой философии, глубокие изменения в способе мышления и в психологии личности, возрастание в ее глазах ценности личной автономности и свободы, перехода границ всякой внешней заданности. Освобождение сознания личности от власти традиции вело к тому, что именно роман как жанр, по определению неканонический, развивающийся в контакте с действительностью, а не опирающийся на образцы, дал имя новому направлению в искусстве. Этот процесс обнаружил себя и в автономизации искусства, которое стало осознавать себя не как деятельность, обслуживающую религию, мораль, другие формы социального, а как самоценную область культуры, в которой возможна свобода. Это восприятие жизни как свободного, не имеющего границ творческого процесса, возникновение чувства истории, то есть открытие того, что мир способен качественно изменяться, порождает самые разнообразные формы Р. п.

На тематическом уровне новое восприятие жизни проявляет себя как развоплощение «других» возможностей реальной действительности – то идеальных (утопические формы идеала завершенной гармонии – одухотворенное средневековье, «золотой век», сельская идиллия, античный мир, природа, искусство); то трагических (скрывающиеся в глубинах реальности неистовые противоречия, в которых обретают голос таящиеся под поверхностью быта стихии вечного творчества (Клейст, Гюго, «неистовый романтизм»); то фантастических (сказка, перенос действия в экзотические страны, что также позволяет романтизировать реальность – обнажить в человеке и мире скрытые возможности). Искусство мыслилось романтиками как высшая форма познания. Так, поэтические мотивы рока и мировой скорби у Байрона оказываются гносеологическим открытием поэта – осознанием объективного характера исторического процесса, способного прийти в противоречие со стремлениями людей. Характерные для байронизма *мотивы* тоски, скуки, пресыщения, преступления, демонической страсти, мрачного разочарования, презрения, одиночества, бунта – так или иначе связаны с интересом к разного рода формам перехода границ обыденных представлений.

Переход границы создает ситуацию неоднозначности (истинно художественное произведение, по Ф. Шлегелю, заключает в себе бесконечность, и поэтому не может быть до конца понятным, его смысл неисчерпаем), а также противоречивости и проблемности. Так противоречив тип романтического героя, который принято называть байроническим. Особая разработка в *сюжете* любовных отношений приводит к тому, что «творимая жизнь» оборачивается сочетанием в герое свободы и зависимости от общества, чувствительности и холодности, отзывчивости и равнодушия, нежности и жестокости, любви и ненависти, эгоизма и способности к самоотречению. В поэтике Гюго такого рода контрасты развертываются во времени: «дьявол» становится «святым», «злодей» совершает акт самопожертвования. Поэтика перехода границы обычного миропорядка – это и создание «словесной музыки», особого романтического слова, в котором значительную роль начинают играть эмоционально-иррациональные моменты. Речь у романтика часто перегружена *тропами*, придающими высказыванию в том числе оттенки патетичности – приподнятости, связанной со стремлением слишком многое вложить в слово; в *повествовании* появляется лирическая исповедальность, в лирике большая роль отводится суггестивным приемам создания атмосферы, настроения. Романтический «культ» музыки связан со стремлением выйти за пределы всего конечного,

она мыслится как голос мирового движения и одновременно как выражение бесконечной внутренней жизни души.

Метод развоплощения реализуется также в принципе фрагментарности, предполагающем разного рода неполноту повествования, отрывочность высказывания, недосказанность. Фрагментарность может рассматриваться как одно из проявлений романтической иронии, так как она связана с конфликтом бесконечной цели высказывания и неизбежно конечной формы его реализации; это сознательная демонстрация невозможности полноты высказывания – абсолют принципиально недостижим. *Фрагмент* оказывается здесь знаком целого и одновременно указывает на невозможность его осуществления. Принцип фрагментарности предполагает сознательное оставление «пустых мест» или «мест неопределенности», которые должны быть «заполнены» *читателем*: присутствие в тексте неясных мест, «пропусков» создает ощущение загадочности и провоцирует читателя на домысливание. Чтение мыслилось романтиками как творческий процесс: «гениальное чтение» есть бесконечный процесс завершения незавершенного *произведения*. С этой особенностью связано и широкое распространение жанра фрагмента как формы философских и эстетических сочинений немецких романтиков. Здесь важнейшее значение придается самой идее, которая включает в себя и возможности ее развития, в то время как ее реальная разработка и реализация мыслятся как дело второстепенное. Идея вечного творчества живет как в общей концепции романтизма, так и в его поэтике.

Романтическая идея поэзии связана с универсализмом: отталкиваясь от традиционных эстетических ориентаций на завершенность античного идеала, на образцы, и опираясь на пиетистско-христианскую религиозную модель мира, ранние немецкие романтики христианизировали античный мир и эстетизировали христианство, стремясь к синтезу этих противоположностей, выдвигая идею «прогрессивной универсальной поэзии» (Ф. Шлегель). Романтическая поэзия мыслится как соединение многообразия, синтез различного: она «то смешивает, то растворяет друг в друге» наивную («вздох и поцелуй, как они выражают себя в безыскусственной песне ребенка») и искусственную («сентиментальную») поэзию, гениальность и критику, *прозу* и поэзию. Это искусство, открытое «эпической» полноте жизни, совершенное и вместе с тем не знающее готовых форм, находящееся в процессе бесконечного становления. Искусство выступает как продолжение творчества природы, в нем образуют единство противоположности бессознательного, органически-иррационального («я пою, как птица поет» – писал еще Гете в балладе «Певец») и сознательного, рефлектирующего, причем достойнейшим предметом рефлексии становится само искусство, в котором являет себя абсолют. Поэтому искусство не просто отражает внешнюю действительность, оно обладает той автономией по отношению к ней, которая позволяет творческому воображению творить подобно природе, создавая формы, раскрывающие более глубокое содержание действительности. Отсюда восприятие искусства как «ясновидения», представление о неисчерпаемости и «непонятности» поэтического произведения. «Непонятность» произведения стимулирует процесс непрерывной рефлексии над ним, причем эта рефлексия осуществляется средствами самого искусства: это рефлексия искусства над самим собой, изображение «отношений идеального и реального» (Ф. Шлегель) – искусства и действительности. Поэтому немецкие романтики характеризовали романтическую поэзию как трансцендентальную, предметом которой является сама поэзия, поэтому же в центре многих произведений оказывается художник, проблематика искусства.

Важнейшим принципом Р. п. как трансцендентальной поэзии является принцип *иронии*; теория романтической иронии есть по преимуществу теория художественной деятельности, авторефлексии искусства, схватывающей противоречия творимой жизни, конечного и бесконечного как на уровне деятельности творческого субъекта, его отношений со своим произведением и с действительностью, так и в плане восприятия и оценки реальности. С одной стороны, художник стремится к исчерпывающей «полноте высказывания», но никогда ее не достигает; с другой, - его бесконечная фантазия порождает лишь завершенные, конечные формы, объективно пародирующие гениальные замыслы. Реальность, находящаяся в процессе «неисчерпаемых преобразований», или никогда не обретает совершенства, или, облекаясь в завершенные формы, демонстрирует свою ограниченность перед лицом абсолюта. В ироническом акте *автор* выявляет это противоречие, тем самым возвышаясь над ним: он смеется над собой, иронически преломляет свое высказывание, демонстрируя, что никакое суждение не может быть ни полным, ни окончательным. Неразрешимость противоречия порождает поэтику романтического двоемирия и разных возможностей оценки героя, в которых то возвеличивается божественная творческая сила, то обнаруживается полная несостоятельность индивидуалистических претензий, что также ведет и к идее возвращения в единство, под крыло сверхличных ценностей национальной культуры, народной морали, религии и церкви, например, у гейдельбержцев и лейкистов. Идеи универсализма и романтической иронии заключают в себе, таким образом, и возможность поиска в отдельной человеческой личности абсолютного начала, и идею мифа как универсального ценностного единства, составляющего основу коллективного бытия, позволяющего личности раствориться в коллективной жизни.

Романтическое движение в европейских литературах проходит различные фазы своего развития, обнаруживая многообразие и относительную разновременность национальных вариантов с их большой внутренней неоднородностью. Эта неоднородность обнаруживается и в концепциях личности, предполагающих то претензию на абсолютный индивидуализм, то его критику и отрицание, и в самых различных моделях воплощения «романтического идеала» – идиллической или трагической модели, средневековой или античной, национального мифа или экзотического Востока, бунта или смирения, гармонии или противоречивости, чувственности или спиритуализма. В этом причина дискуссионности самого понятия «романтизм», предполагающего внутреннее единство явления. Тем не менее, невозможно отрицать факт присутствия общих тенденций в духовной, социальной и политической жизни Европы эпохи кризиса и крушения традиционалистской культуры, что и позволяет увидеть черты общности в характере искусства, которое называют романтическим.

Лит-ра: *Бент М.И.* Немецкая романтическая новелла. Иркутск, 1987; *Берковский Н.Я.* Немецкий романтизм. Л., 1973; *Веселовский А.Н.* Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918; *Грешных В.И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991; *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965; *Дьяконова Н.Я.* Лирическая поэзия Байрона. М., 1975; *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978; *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб, 1996; *Маймин Е.А.* О русском романтизме. М., 1975; *Манн Ю.В.*

Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. М., 2007; *Махов А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. М., 1993; *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988; *Curran S.* Poetic Form and British Romanticism. 1986; *Kremer D.* Romantik. Stuttgart; Weimar, 2001; *Reid R.* (Ed.) Problems of Russian Romanticism. Aldershot; Brookfield, 1986; *Schanze H.* (Hrsg.) Romantik-Handbuch. Stuttgart, 1994; *Schmitz-Emans M.* Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt, 2007; *Schulz G.* Romantik. Geschichte und Begriff. München. 2002.

Н.Т. Рымарь

САРКАЗМ – см.: *Комическое*

САТИРА (от лат. satura – смесь; так назывался жанр античной литературы, в котором в виде *пародий*, *посланий*, памфлетов и т.д. разрабатывалась назидательно-развлекательная тематика) – термин, обозначающий, по М.М. Бахтину, три разных явления:: 1) «стихотворный лироэпический жанр, сложившийся и развивавшийся на римской почве... и возрожденный неоклассиками»; 2) «смешанный (с преобладанием прозы) чисто диалогический жанр», то есть собственно «мениппова С.»; 3) «определенное (в основном – отрицательное) отношение говорящего к предмету своего изображения (т. е. к изображаемой действительности), определяющее выбор средств художественного изображения и общий характер образов» (Бахтин. Сатира, с. 11). Из этих определений более актуальны второе и третье.

С. как диалогический жанр (мениппея) принадлежала области серьезно-смеховой литературы. Среди ее авторов Бахтин называет Мениппа, Варрона, Сенеку, Петрония, Лукиана, Рабле, Сервантеса. Бахтин напоминает, что первоначально значение слова «С.» не было связано с отрицанием. Оно обозначало «смесь» и «было перенесено на литературный жанр, по-видимому, потому, что он носил смешанный характер» (Там же. С. 20). Впоследствии, в книге «ППД» Бахтин назовет мениппею «жанром последних вопросов», подчеркнув прежде всего ее философский характер. Целые века в развитии литературы мениппея существовала в *«памяти жанра» романа*. Всплески возвращения к ней произошли в эпоху Возрождения. В статье «Сатира» романы Рабле и Сервантеса Бахтин считает С. в ее втором значении – менипповой.

Третье значение понятия относится к С. междужанровой. В ней реализуется в основном «образное отрицание современной действительности в различных ее моментах, необходимо включающее в себя – в той или иной форме, с той или иной степенью конкретности и ясности – и положительный момент утверждения лучшей действительности» (Там же. С. 15). В «Дополнениях к первой редакции статьи "Сатира"» Бахтин уточняет: «Образное отрицание может принимать в сатире две формы. Первая форма – смеховая: отрицаемое явление изображается как смешное, оно осмеивается. Вторая форма – серьезная: отрицаемое явление изображается как отвратительное, злое, возбуждающее отвращение и негодование» (Там же. С. 35).

Затрагивая тему генезиса С., Бахтин возводит происхождение всех «литературных сатирических форм» к фольклору, к «народно-праздничным формам осмеяния и срамословия» (Там же. С. 16). Два типа С. – междужанровая как образное отрицание и мениппова, т. е. С. как жанр, имея общий источник происхождения, были наделены в античной литературе существенным сходством. Бахтин пишет об их диалогической основе, о наличии в них элементов пародии, об образном отрицании современности, соединенном с утопическими ожиданиями, о смешении жанров и *стилей*. Особенностью мениппеи он считает «широкое отражение идеологической действительности», подразумевая под этим «становление и изменение идей, господствующей правды, морали, верований» (Там же. С. 25). Оба вида С. в античный период ее развития относились к смеховой ее форме.

В дальнейшем историческом развитии происходит поляризация видов и форм С. Под этим термином постепенно стали понимать отрицательное отношение к предмету изображения, что закрепилось в традиции восприятия литературных явлений. Большинство известных ныне концепций С. сложилось в рамках третьей трактовки понятия и при этом опирается на идеи Гегеля и Шиллера. Общей посылкой для них явилось представление о дуализме бытия – пропасти между духом и жизнью. Неприятие несовершенной действительности, которая противопоставлялась идеалу как высшей реальности, было, согласно Гегелю и Шиллеру, важнейшим смысло- и формообразующим элементом С. Образная структура сатирических произведений строилась по принципу антитезы: малое – суета жизни, человеческие слабости и пороки и большое – область высокого и прекрасного, сфера идей и идеалов. Сатирик изображал конфликт этих аспектов бытия и провозглашал примат общего над частным (такова была главная *доминанта* риторической культуры). *Автор* и *герой*, отражающий *позицию авторскую*, владели истиной монопольно; «правильная» *точка зрения* противопоставлялась точкам зрения отклоняющихся от нормы *персонажей*: отношение к ним носило авторитарный и субъект-объектный характер. В советском литературоведении долгое время господствовала концепция сатиры как четвертого рода литературы, наряду с эпосом (*эпикой*), *лирикой* и *драмой* (Л. Тимофеев, Я. Эльсберг, Ю. Борев). За рамки понимания сатиры только как рода отчасти вышел Г.Н. Поспелов, который предложил рассматривать ее как разновидность пафоса – идейно-эмоциональной оценки писателем явлений действительности.

В фундаментальных зарубежных трудах по теории и истории комического, вышедших за последние полвека, С. уделяется мало внимания. В сознании исследователей она остается строго каноническим явлением литературы в отличие от прочих форм *комического*, которые обнаруживают тенденцию к деканонизации. С. связывается с тяготением к однозначной негативности, с особым типом беспощадного сатирического смеха и предстает в результате как набор общеизвестных приемов изображения, передающих все способы художественного «искажения» – гиперболизацию, преуменьшение и т. д. Как в зарубежных, так и в отечественных работах о С. широко распространено изучение отдельных её художественных принципов на материале творчества конкретных авторов и национальных традиций.

Новые теоретические пути понимания С. наметились в 1960-е годы, после публикаций книг М.М. Бахтина «ППД» (1963) и «ТФР» (1965), а также в 1990-е гг. – после публикации (1996) его энциклопедической статьи «Сатира» (1940). Как показали эти исследования, в рамках менипповой С. образное отрицание было лишь одним, хоть и существенным моментом в эстетической структуре *произведения*. Бахтин пишет, что в мениппее отрицание не есть «отвлеченное и абсолютное отрицание, начисто отделяющее отрицаемое явление от остального мира». Он характеризует его как «пространственно-временное хронотопическое отрицание». Хронотопическое отрицание «берет явление в его становлении, его движении от отрицательного полюса к поло-

жительному». «дает описание метаморфозы мира, его перелицовки, перехода от старого к новому, от прошлого к будущему» (ТФР, с. 448). В междужанровой С. дистанция между отрицаемым (действительностью) и утверждаемым (идеалом) не сокращается, остается неизменной, в менипповой С. эта дистанция меняется, как «и образ, кувыркается и смысл, кувыркается и оценка» (Там же. С. 452). Границы, отделяющие автора-субъекта от объекта-героя подвижны.

Сравнивая исторический обзор развития гротескного реализма, данный в книге о Рабле, с историей развития С., описанной в энциклопедической статье Бахтина, можно обнаружить близость терминов «гротескный реализм» и С. Совпадают их основные характеристики, а также обрисованные ученым линии их подъема и упадка. Мениппова С. в книге отнесена к истории гротескного реализма. В статье «С.» Бахтин вводит понятие «гротескная С.». В ряде работ ученый отмечает актуализацию карнавальных категорий в современной литературе: отсутствие границ между явлениями, вольный фамильярный контакт как новый модус взаимотношений между людьми, эксцентричность, профанацию. В частности *карнавализация* означала возвращение к С. как жанру, то есть к мениппее. В современной С. складываются принципы карнавально-сатирического изображения действительности, при котором обращение к мениппейной традиции сочетается с использованием эстетики и приемов междужанровой С. (см. *Сатирическое*).

Главные новации Бахтина в трактовке С. – понимание её как «архитектонической» формы, основанной на специфическом типе межсубъектных отношений автора, героя и *читателя*, освещение природы и исторической судьбы мениппеи – стали основой для послебахтинских концепций этого явления (В.И. Тюпа, Л.Ю. Фуксон, Т.А. Федяева). Они позволили выработать новый подход к анализу современной С., сложившейся в рамках *неклассической художественности*. С. междужанровая в наше время утратила свою базовую основу – писатели перестали рассматривать мир с позиций должного. Являясь частью общего литературного процесса, С. впитала в себя характерное для литературы XX в. стремление к синтезу жанров и стилей, повышенную концептуальность в оценке мира и человека. Изменились представления писателей об области идеального в С. Сверхличные ценности, ставившие идею и идеал выше человека, стали заменяться межличностными экзистенциальными ценностями – категориями любви, диалога, личной ответственности, что повлияло на взаимоотношения автора и героя. Они стали носить субъект-субъктный характер. Стали вводиться диалогические техники *письма*, в частности, многосубъектное повествование, при котором авторское начало, столь значимое в С., редуцируется. Она утрачивает разоблачительный характер. Возникает эффект неузнаваемости С.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ТФР. М., 1965; *Бахтин М.М.* ППД. М., 1979; *Бахтин М.М.* Сатира // Бахтин М.М. Собр. соч: в 7 т. Т. 5. М., 1997; *Борев Ю.Б.* Сатира // ТЛ–ОПИО. Кн. 2. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Борев Ю.Б.* Комическое. М., 1970; *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976; *Стенник Ю. В.* Русская сатира XVIII века. Л., 1985; *Тюпа В.И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987; *Федяева Т.А.* Диалог и сатира. СПб., 2003; *Фуксон Л.Ю.* Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993; *Эльсберг Я.* Вопросы теории сатиры. М., 1977; Comik Relations. Studies in the Comik, Satire and Parody. Frankfurt/Main, 1985; Das Komische. Hrsg. von W. Preisendanz. München, 1976; *Preisendanz W.* Humor als dichterische Einbildungskraft. München, 1976; *Zijdervelt A.C.* Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. Graz; Wien; Köln, 1976.

Т.А. Федяева

САТИРИЧЕСКОЕ – один из *модусов художественности*; эстетическая модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), исходящая из архитектонической (см. *Архитектоника*) неполноты личностного присутствия «я» в мире – такого несовпадения личности с ролью в миропорядке, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже своей ролевой границы и неспособна реализовать сверхличную заданность, на которую претендует. Мнимо героическое поведение С. *персонажа* оказывается «пустым разбуханием субъективности» (Гегель. Т. 3, с. 600). Вследствие внутренней оторванности С. «я» от миропорядка ему в равной степени присущи самовлюбленность и неуверенность в себе. Этот психологический парадокс как экзистенциальное содержание С. эмоциональной рефлексии (см. *Эстетика и поэтика*) характеризует, например, всех без исключения персонажей «Ревизора». Сатирик их ведет по пути самоутверждения, неумолимо приводящего к невольному самоотрицанию. В этом возвращении жизни «ее действительного, не замутненного самолюбием смысла» (Пумпянский, с. 265) С. *герой* получает *завершение художественное*, а «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» (Гегель. Т. 2, с. 222). Для С. строя художественности смех факультативен. Решающее здесь – «отказ самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе ... от всего самостного» (Гегель. Т. 4, с. 280), что относится не только к герою-объекту, но в равной степени и к субъекту, и к адресату художественного высказывания («Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!»). С. художник обретает право на пророческое слово суда над субъективной стороной жизни ценой искупительного самоосмеяния, «покаянного самоотрицания всего данного во мне» (Бахтин. ЭСТ, с. 52). В качестве типа эстетического завершения С. не ограничивается рамками жанра *сатиры*.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979, 1986; *Бахтин М.М.* Сатира // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968–73 (см. Предметный указатель); *Голубков С.А.* Комическое в романе Е. Замятина «Мы». Самара, 1993; *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород Гоголя»). М., 1995 (гл. 5); *Ляхова Е.И.* Куда идут двенадцать (сатира и революция) // Дискурс. 2000. № 8/9; *Пумпянский Л.В.* Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М., 2000; Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII-XX веков. М., 1998; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006 (гл. 5); *Федяева Т.А.* Диалог и сатира. СПб., 2003; *Фуксон Л.Ю.* Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993. См. также список лит. к ст. *Модусы художественности.*

В.И. Тюпа

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МЕТРА (строфы) – см.: *Метр, Строфа*

СЕМИОТИКА И ПОЭТИКА. С. – 1) аналитическая оболочка, «органон» (Ч.У. Моррис) конкретных наук культурологического профиля, позволяющая рассматривать культурные объекты как *знаки* и *знаковые системы*; 2) конкретная знаковая система, а также сфера культуры, рассматриваемая в качестве таковой (С. кино, искусства, моды и т. д.).

И в том, и в другом значении она взаимодействует с П. в исследовании литературы и отдельных произведений как систем.

Применение семиотического инструментария в анализе культурных феноменов и процессов позволяет «расклеивать» их содержание и форму, план означаемого и план означающего, представляя противопоставленные аспекты как взаимосвязанные и взаимозависимые, но онтологически различные феномены (неразличение уровней знака ведет к тому, что М. Мамардашвили определял как эффект «превращенной формы»). К примеру, семиотический подход позволил перенести проблему метафоры в когнитивную сферу, разделить в метафоре экспонентный и ментальный уровни и, таким образом, добиться успешного решения проблемы (Лакофф, Джонсон).

Развивая традиции «функционального структурализма» тартуско-московской семиотической школы, а также М.М. Бахтина; используя наиболее продуктивные идеи отечественной и зарубежной С., современная П. исследует *«прием»* в его эстетической функции. Феномены, которые описываются категориями П., воспринимаются в единстве и взаимодействии своих содержательных и формальных сторон, то есть как знаковые образования – несмотря на то, что использование специализированного семиотического понятийно-терминологического аппарата (структура знака: денотативный, референциальный, сигнификативный уровни; типы знаков: икона, индекс, символ; уровни семиозиса: семантика, синтактика, прагматика; и т.д.) в работах по теоретической и исторической П. – явление достаточно редкое.

Связь С. и П. была заявлена в 1960-70 гг. в рамках структурно-семиотических исследований в литературоведении: речь шла о необходимости изучать структуру *текста* в ее соотнесенности со структурой *смысла художественного*. В работах Ю.М. Лотмана и его коллег, восходящих к лингвистическим и семиотическим трудам Ф. де Соссюра и Л. Ельмслева, текст описывался как знаковая система и, одновременно, как единый сложный знак. Изучение структуры *текста художественного* есть для *структурализма* изучение принципов и результатов художественного «миромоделирования» (Ю.М. Лотман). В своем развитии П., генетически связанная с тартуско-московской семиотической школой, претерпевает на протяжении XX в. смену семиотических ориентиров. Ориентируясь в 1960–70-е гг. на традиции Ф. де Соссюра, который разработал бинарную структуру знака как объекта, независимого от субъекта *анализа* и *интерпретации*, Ю.М. Лотман развивает общее представление о структуре текста, которую отличает знаковый характер, наличие системы отношений внутри структурной иерархии, а также отграниченность от всего, что текстом не является (СХТ, 1970). Сциентистский подход к культурным феноменам, исключающий субъективный фактор из параметров анализа и интерпретации, не позволил на этом этапе решить принципиальную проблему содержательности текста (и, соответственно, содержательности поэтических категорий) – проблему соотношения значения и смысла. Поэтому в 1970-е гг. Ю.М. Лотман понимал художественный текст как «сложно организованный смысл», но не как механизм фиксации смыслов (креативная фаза литературного *дискурса*) и, на уровне рецепции, механизм смыслопорождения. Отсюда – конфликт между аналитическими и интерпретационными методиками и, как следствие, утопический в своей основе поиск фигуры «идеального», «среднего» читателя (А.К. Жолковский), который дал бы единственно адекватную интерпретацию текста, соотносимую с верными, уже по определению, результатами анализа.

Для тартуско-московского структурализма и, особенно, последователей этой школы способом преодоления этого конфликта стал отказ от принципа «отграниченности» текста от всего, что не есть текст, а также синтез структуралистских идей с идеями М.М. Бахтина. Уже в 1990-е гг. Ю.М. Лотман воспринимает текст как «контрагент внетекстовых структур»; формируется дихотомия «текст-произведение» – последнее есть «текст в отношении к внетекстовой реальности». Агенты художественной коммуникации (продуцент и реципиент текста) пока не включены в структуру семиозиса, но в последних работах («Культура как взрыв») Ю.М. Лотман уже формулирует представление о его динамическом, процессуальном характере, сближаясь с идеями *постструктурализма* («S/Z» Р. Барта). Источник этих идей можно увидеть в семиотике Ч.С. Пирса, который включал в структуру знаковой операции фактор субъективности в виде Интерпретанта (Интерпретант – результат рецепции Репрезентамена; семантический «зазор» между Интерпретантом и Репрезентаменом и является здесь средством динамизации семиозиса).

Включение фактора субъективности в число координат анализа («Я читаю текст» – Р. Барт), а также формирование в постструктурализме представления о динамическом характере художественного семиозиса приводит к сдвигу в отношении объекта П. На смену поэтике текста (структуры, эстетического объекта) приходит поэтика *дискурса* (структурообразующего процесса, связанного с реализацией креативной и рецептивной интенций). Отслеживая то, как разворачивается текст, исследователь выясняет логику работы различных кодов, лежащих в основе процедур смыслопорождения (в «S/Z», анализируя повесть Бальзака «Сарразин», Р. Барт последовательно описывает работу пяти кодов – герменевтического, семного, символического, проэретического и референциального – в их динамической взаимосвязи).

Лит-ра: *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Барт Р.* S/Z. М., 1994; *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1995; *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994; *Лотман Ю. М.* СХТ. М., 1970; *Моррис Ч. У.* Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983; *Пирс Ч. С.* Логические основания теории знаков. Т. 2. СПб., 2000.

В.А. Миловидов

СЕНТИМЕНТАЛИЗМА ПОЭТИКА (англ. sentimental – чувствительный) – поэтика литературного направления, сложившегося в Европе во второй половине XVIII в., для которого характерны: 1) акцент на внутреннем мире человека, его неисчерпаемой глубине, противоречивости чувств. *Герой* – человек чувствующий, чувствительный, причем – обычный, простой человек, часто ничем не примечательный, не оставивший следа в истории (не случайно именно в этот период зародилась т. н. «мещанская трагедия»). Его чувства – обыденные и повседневные, а не гиперболизированные страсти; 2) предпочтение событий частной, повседневной жизни событиям «большой истории»; а также внутренней, а не внешней жизни. В произведениях С. п. сюжеты строятся на истории отдельного человека, семьи или рода, лишь косвенно связанной или вообще не связанной с историческими событиями; другая их сторона – история чувств; 3) система ценностей, в которой важнейшее место занимает «естественность», натуральность (природ-

ность), противопоставляемая искусственности цивилизованной жизни и условностям регламентированного поведения.

Это поэтика переходной эпохи (см. *Парадигмы художественности*). История литературы говорит о переходе от *классицизма* к *романтизму* (многие исследователи считают сентиментализм не самостоятельным направлением, а одним из вариантов предромантизма). *историческая поэтика* – о переходе от *эйдетической поэтики* к поэтике художественной модальности. Собственно, в сентиментализме возникает новый порождающий художественный принцип – модальность (см.: *Модальности поэтика*). Важнейшей предпосылкой было открытие автономной, самотождественной личности, и как следствие – самоценности чувства, что, в свою очередь, повлекло за собой переориентацию литературы «с внешних и публичных на индивидуально-глубинные пласты сознания» (Бройтман, с. 259). Отсюда, во-первых, большая роль в *структуре художественной* различных ипостасей первичного автора: «уже у Ричардсона, Филдинга, Стерна, Виланда, Гёте, романтиков рассказчик или повествователь, часто принимающий облик «образа» автора, четко выделен в повествовании и является его важнейшим компонентом. Зачастую прямо создается параллелизм духовно-жизненных ситуаций повествователя и героя» (Бройтман, с. 273). Во-вторых, – обращение к таким *речевым жанрам*, в которых такого рода «двойники» автора и рассказ от первого лица выглядели бы наиболее естественно: дневник, письма, воспоминания.

Стремление к естественности также проявляется как в сюжетных, так и в композиционных формах. Во-первых, это культ «естественного человека», непосредственно чувствующего, тесно связанного с природой (следовательно, – с сельской жизнью), чуждого цивилизации (т. е. городу) или, наоборот, испорченного ею. Произведение могло представлять собой рассказ о развращении человека в городской среде или под воздействием выходца из города («Развращенный крестьянин, или Опасности города» Н. Ретиф де Ла Бретонна, «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина), либо о сохранении им собственной идентичности («Векфильдский священник» О. Голдсмита, «Памела» С. Ричардсона). Стремление оградить героев от влияния цивилизации приводило к выбору экзотического места – такого, где еще сохранилась естественная (а иногда и первобытная) жизнь («Дикарь» Л.С. Мерсье или «Поль и Вирджиния» Ж.А. Бернарден де Сен-Пьера) и времени действия – в легендарном, фольклорном или просто далеком прошлом (Дж. Макферсон, Р. Бёрнс, готический роман). Во-вторых, это стремление изображать само создание произведения как естественный процесс («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна): отсюда постоянные отступления от фабульной линии, авторская рефлексия, произвольная структура произведения – нарушения хронологии и т. п.

С. п., противопоставляя себя *классицизму* с его культом разума и жанровыми канонами, отвергает все готовое и авторитетное. Так, разрабатывается принцип сюжетной неопределенности («Остров Борнгольм» Н.М. Карамзина), значительную роль приобретает воображение повествователя и героя: тем самым стимулируется читательское ожидание дальнейшего хода событий, причем часто в нескольких противоречащих друг другу вариантах. С. п. отказывается и от реализации в произведении «готовой» и авторитетной идеи, что, однако, не препятствует нравоучительности и морализаторству: в мире царит некий незыблемый нравственный порядок, изначально заложенный природой, что проявляется в торжестве добра и наказании порока. Нравственность естественна, а человек по природе добр; поэтому «чувства добрые» всегда могут возобладать. При этом важно, что добродетель – врожденное свойство человеческого сердца, т. е. поступать нравственно побуждает веление чувств, а не осознание долга.

Из этого следуют идеализация мира природы и особенное внимание к ней. С. п. уделяет большое внимание *описаниям* природы и параллелизму между её состояниями и внутренним миром человека. Так, в романах А. Радклифф героиня обычно подъезжает к замку (где ее ждут страшные испытания на грани жизни и смерти) в сумерках (пограничное состояние дня/ночи), а если она грустна и боится – идет дождь либо надвигается гроза и т. п. Для С. п. понятие «естественного» в значительной степени заключается в объединении внешнего мира природы с внутренним миром человеческой души, которые созвучны и сущностно сопричастны друг другу. Однако идеализируемая простая, естественная жизнь в С. п. постоянно сталкивается с несовершенством мира, в котором присутствует зло, порок, преступления, смерть. Рефлексия повествователя над этим противоречием и внимание к его восприятию героями приводит к тому, что из всей гаммы человеческих переживаний затрагиваются в первую очередь окрашенные в минорные тона – печаль, грусть, разочарование, тоска, скорбь, меланхолия (особенно это проявилось в поэзии, где ведущим жанром стала *элегия*). Значительна роль категории трогательного: стремление авторов заставить *читателя* сопереживать, сочувствовать героям, смеяться и плакать вместе с ними мотивирует появление как «слёзной комедии», так и юмористических отступлений у Л. Стерна.

Ведущий *жанр* в С. п. – *роман*. Именно на эту эпоху приходится начало его доминирования и, соответственно, – деканонизации «высоких» жанров (см.: *Роман*). Собственно, даже свое название С. получил после выхода в свет «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» (1768) Л. Стерна. Характерные особенности романов С. выделил еще Пушкин, обративший внимание (в «Графе Нулине» и «Евгении Онегине») на их эпистолярную форму, неторопливость рассказа (отсюда – длинноты), нравоучительность, идеализацию героя и т.п. Эти характеристики имеют в виду прежде всего популярные романы С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), «Кларисса» (1747–1748) и «История сэра Чарльза Грандисона» (1753–1754). Их эпистолярная форма давала возможность изобразить непосредственное течение внутренней жизни человека, показать тайные чувства и мысли героев. Романы в письмах представляют собой также «Страдания юного Вертера» (1774) И.В. Гете и «Юлия, или Новая Элоиза» (1761).

Произведения Л. Стерна заложили многие особенности С. п., востребованные последователями. Во-первых, жанровые: форма путевого дневника с акцентом не на событиях и авантюрах, а на восприятии субъекта, когда внешние впечатления служат лишь катализаторами внутренних переживаний (ср. «Письма русского путешественника» (1790) Н.М. Карамзина, объединившего в одном произведении две излюбленные сентименталистами формы – писем и путевого дневника, «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н. Радищева, «Путешествие немца по Англии» (1783) и «Путешествие немца по Италии» (1792–1793) К.Ф. Морица и др.). Во-вторых, композиционные: обилие отступлений и рассуждений, когда «мнения» занимают гораздо более существенную часть произведения, чем «жизнь», и возникает иллюзия живого разговора с читателем. В-третьих – сюжетные: заметные расхождения фабульного и сюжетного ряда.

Наконец, – соединение трогательного и комического, юмористического (ср. творчество Жан-Поля Рихтера, испытавшего сильное влияние Л. Стерна).

Кроме дневника и писем, актуальной оказалась форма исповеди («Исповедь» (1766–1770) Ж.-Ж. Руссо, «Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце» (1794–1797) Н. Ретиф де Ла Бретонна), где субъективистская установка С. п. доводится до предела. Еще одна существенная разновидность сентиментального романа – готическая: произведения К. Рив, А. Радклифф, С. Ли поместили героев сентиментальных романов в атмосферу «тайн и ужасов» (см.: *Готическая проза*). В России развилась преимущественно сентиментальная повесть – прежде всего, в творчестве Н.М. Карамзина («Бедная Лиза» (1792), «Наталья, боярская дочь» (1792), «Остров Борнгольм» (1793) и др.). В сжатом виде она восприняла черты С. п., свойственные роману эпохи.

В лирике основным жанром С. стала элегия. Её характерные мотивы появляются у Д. Томпсона и Э. Юнга (основатель «кладбищенской» темы), а затем – у Т. Грея («Сельское кладбище», переведенное В.А. Жуковским). Черты С. п. можно встретить также в лирике Ф.Г. Клопштока, Х.Ф. Геллерта, Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, И.И. Дмитриева и др. С. п. оказала влияние и на *драму*. Возник жанр, средний между комедией и трагедией (его теоретиками были Д. Дидро и Г.Э. Лессинг) – «слезная комедия» (comédie larmoyante) или мещанская трагедия (bürgerliche Trauerspiel) – в котором изображались истории из жизни третьего сословия. В качестве образцов драмы С. можно назвать «Лондонский купец, или история Джорджа Барнвелла» (1731) Д. Лило, «Игрок» Э. Мура (1753), «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758) Д. Дидро, многочисленные пьесы Л.С. Мерсье, «Минна фон Барнгельм» (1767) и «Эмилия Галотти» (1772) Г.Э. Лессинга, «Разбойники» (1781) и «Коварство и Любовь» (1784) Ф. Шиллера и др.

Лит-ра: *Аверинцев С.С. и др.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Андреев Л.Г., Козлов Н.П., Косиков Г.К.* История французской литературы. М., 1987; *Аникст А.А.* Творческий путь Гете. М., 1986; *Аларова К.Н.* Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие». М., 1988; *Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Верцман И.* Руссо. М., 1970; *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999; *Елистратова А.А.* Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966; История всемирной литературы: В 9 т. Т. 5. М., 1988; История западноевропейского театра. Т. 2. М., 1957; *Неустроев В.П.* Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1958; *Соловьева Н.А.* У истоков английского романтизма. М., 1988; *Тронская М.Л.* Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965; Человек эпохи Просвещения. М., 1999; *Baker E.A.* The History of the English Novel. V. 5. The Novel of Sentiment and the Gothic Romance. – London, 1929; *Beers H.* A History of English Romanticism in the XVIII century. London, 1899; *McGann J.* The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style. Oxford, 1988; *Dibelius W.* Englische Romankunst. Berlin, 1922; *Sherbo A.* English Sentimental Drama. Michigan, 1957; *Wright W.F.* Sensibility in English Prose Fiction, 1760–1814: A Reinterpretation. Urbana, 1937.

В.Я. Малкина

СИМВОЛ (в *литературе художественной*) – тип *образа*, который, в отличие от *тропа*, имеет прямой предметный смысл, разворачивающийся в бесконечный спектр *значений* (по определению А.Ф. Лосева, «символ – функция бесконечности»).

Хотя С. появился уже в древнем искусстве, а возникновение его теории разные исследователи возводят к античности (А.Ф. Лосев) или к трудам Августина (Ц. Тодоров), все согласны в том, что современное его понимание было заложено на рубеже XVIII–XIX вв. в немецкой классической философии, у Гете и в романтической эстетике. В немецкой философии стимул развитию теории С. дали гносеологические проблемы. И. Кант, поставив вопрос о том, как возможно подведение наших чувственных созерцаний под чисто рассудочные понятия, постулировал существование чего-то третьего, что было бы однородно и с интеллектуальным, и с чувственным. Это «третье» философ отличал от образа вообще и называл «трансцендентальной схемой» (Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 221–223). Позже Шеллинг предложил различать категории, промежуточные между образом и схемой: к ним он отнес и С. По Шеллингу, схема – это способ изображения, при котором общее обозначает особенное. В *аллегории*, напротив, особенное обозначает общее. Образ – чистое особенное. С. же – синтез того и другого: в нем ни общее не обозначает особенного, ни особенное – общего, но то и другое – едины (Шеллинг, с. 106). А.Ф. Лосев пояснил, что в С., как и в понятии, видовое явление подводится под некоторую общность, но это явление «не погибает, не понимается как-то переносно, но оно сконструировано по определенному закону, оно так же реально, как и та общность, под которую оно подведено» (Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство, с. 138). Происходит это потому, что С. является не отвлеченной идеей, а порождающей моделью всех выводимых из него конкретностей.

Эстетическая теория С. была развита европейскими и русскими символистами. Ш. Бодлер интерпретировал идею Э. Сведенборга о мистических «соответствиях» (correspondances), имеющих основание в единстве мира и являющихся чем-то большим, чем простое сходство: в корреспондирующих феноменах «высвечиваются не случайные совпадения, но некое общее для них, сквозящее всегда и везде сущностно-ноуменальное начало» (Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. М., 1993. С. 8).

В этом принципиальное отличие С. от тропов, слов, употребляемых в переносном значении и основанных на простом сходстве (метафорические тропы) или на внешней сопричастности (метонимические тропы). Как показало исследование А.Н. Веселовского о *психологическом параллелизме*, С. восходит к более архаическому, чем тропы, субстрату. Если тропы возникают в связи с развитием понятийного мышления (Фрейденберг. Миф и литература древности), то С. – одна из форм архаического одночленного параллелизма, т. е. еще допонятийная, синкретическая выразительная форма. Поэтому она и может стать выражением идеи не внешнего сходства явлений, а нерасчленимого единства мира.

С. не только связан с нерасчленимым мировым целым, но он – способ выражения «невыразимой» другими средствами целостности мира – в этом смысл и внесмысловая активность его неисчерпаемой многозначности. Внутри себя С. тоже являет единораздельную цельность конкретного и

всеобщего. В нем предметный план имеет самостоятельное значение, а не является лишь служебным моментом по отношению к универсальному. «Несмотря на скрытый смысл того или иного символического произведения, непосредственное, конкретное содержание его всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование» (Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904. С. 77). Если же предметный план теряет свою самоценность, С. умирает, превращаясь в более плоскую образную форму – аллегорию, олицетворение или *эмблему*.

В философии Ф. Ницше и эстетике русского символизма складывается концепция Бога и Художника как живого С., снимающего своей личностью оппозицию единства и множественности, содержания и формы (Белый. В. Брюсов, с. 353). Если у Белого традиционная теория С. обновляется благодаря введению в его структуру живого субъекта («я»), то у Вяч. Иванова – за счет актуализации «другого». Говоря об общеизвестных признаках этого типа образа – его связующей природе, отличии от иероглифа и аллегории, самоценности предметного плана («принцип верности вещам») и восхождении «от реального к реальнейшему», неисчерпаемости и бесконечности смысла, – Вяч Иванов все это считает необходимым, но недостаточным, если нет главного – «если я <...> не умею заставить самое душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины, петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, если мой слушатель только зеркало, только отзвук, только вмещающий» (Иванов. Мысли о символизме, с. 192).

Это главное качество С. основано, по Вяч. Иванову, на том, что он – не способ познания, а путь любовного проникновения, то есть «некий трансцензус субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое «я» не как объект, а как другой субъект» (Иванов. Достоевский и роман-трагедия, с. 294). Здесь почти сформулировано то не объектное (не овеществляющее), а субъектное понимание формы, которое ляжет в основание эстетики М.М. Бахтина.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Символ художественный // КЛЭ. Т. 6. М., 1971; *Белый А.* Эмблематика смысла. В. Брюсов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. М., 1994.; *Иванов Вяч.* Две стихии в русском символизме. Мысли о символизме. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994; *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930; *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Созина Е.К.* Теория символа и практика художественного анализа. Екатеринбург, 1998; *Тодоров Ц.* Теории символа. М., 1999; *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966.

С.Н. Бройтман

СИМВОЛИЗМА ПОЭТИКА – художественная система литературной школы, возникшей в последней трети XIX в. во Франции, Англии, России, Германии и других европейских странах. Неотъемлемым признаком этой школы является сосуществование имплицитной поэтики – принципов, определяющих структуру *текста художественного*, – и эксплицитной поэтики – теоретических книг, статей и высказываний, содержащих осмысление этих принципов (наиболее важные своды символистских трактатов: Д.С. Мережковский. «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892); В.Я. Брюсов. «Далекие и близкие: Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» (1912); Вяч. Иванов. «По звездам: Статьи и афоризмы» (1909); «Борозды и межи: Опыты эстетические и критические» (1916); Андрей Белый. «Символизм» (1910); «Арабески» (1911), «Луг зеленый» (1910); Эллис. «Русские символисты» (1910). Основное для С. п. понятие *символа* в эстетической теории связывалось с принципами «соответствий», иносказательности, многозначности, суггестивности (поэтика намеков). С. исходит из недоверия к позитивистской предметности, из убеждения, что сложнейший внутренний мир современного человека, его психологические глубины, как и бесконечная глубина внешнего мира, природы, вселенной не поддается передаче с помощью обычных слов или традиционных поэтических средств, а за этим, внешним миром, который открыт любому человеку, есть иной, подлинный мир Божества, не подвластный человеческому рассудку, не выразимый прямыми предметными словами. Так рождается поэтика двоемирия, противопоставления двух миров – земного и небесного, «здешнего» и «иного». По формулировке В.Я. Брюсова, «искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования» (статья «Ключи тайн», 1903). Тонкие переливы настроений, смутные ощущения, «несказанные» переживания скорее подвластны музыкальному выражению. В символистской иерархии искусств, как и в эстетике романтизма, музыка занимает высшую ступень (см.: *Музыкальное в литературе*). Русские символисты сочувственно цитировали Тютчева («Мысль изреченная есть ложь»), Лермонтова («А душу можно ль рассказать!»), Фета («О, если б без слова / Сказаться душой было можно!»), а также «De la musique avant toute chose» («Музыки прежде всего») французского символиста П. Верлена. В стремлении приблизить словесный текст к музыке символисты усиливали внимание к звуковой организации *стиха*, в предельных случаях именно звуковые повторы, ассонансы, аллитерации служат главным средством выразительности и даже создания поэтического *образа* (К.Д. Бальмонт. «Воспоминания о вечере в Амстердаме»). Приближение к музыке можно понять иначе: уйти от точных предметных описаний, от рациональных построений, поскольку музыка противится логическому пересказу: «Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» (В.Я. Брюсов. Предисловие к сборнику «Русские символисты»). Символистское *стихотворение* не описывает, а намекает, требует от *читателя* активного сотворчества, работы воображения. У символистского стихотворения нет и не может быть единственно возможного смысла: оно принципиально многозначно, оно подразумевает множество равноправных прочтений, ни одно из которых не отменяет предыдущего. В поэтической практике этим принципам отвечают т. н. «стихотворения-шифры» («стихотворения-ребусы»), построенные по принципу загадки или шифра: в описании вполне реального мира опущены некоторые звенья, что и создает впечатление неясности (С. Малларме. «Отходит кружево опять...»; В. Брюсов. «Творчество»; И. Анненский. «Идеал», «Тоска»).

За каждым явлением, за каждым предметом символист видит бесконечную цепь «соответствий» («Correspondances» – одноименный сонет Ш. Бодлера) – аналогий, ассоциаций, которые поэт должен разгадать, чтобы приблизиться к скрытой от обычного взгляда тайной сущности мировой жизни. Каждое явление для символиста существует не само по себе, одно намекает на другое, обладает тайным сходством с ним (один из ключевых лозунгов С. п. – слова из финального хора «Фауста» И.-В. Гете: «Alles Vergängliche ist

nur ein Gleichniss» – «Все преходящее – только подобие»). Внешние события, предметы – это знаки душевного состояния, духовного мира. Между ними нет жестких границ: звуки могут пахнуть или обладать цветом, предметы могут петь и т. д. «Соответствия» постепенно расширяют смысл знакомого и простого, усложняют его. Два основных способа соединения разнородных явлений в символическом единстве: одно через разное (от явления к множеству аналогий) или обратный ход в развитии *темы* – разное как единое (от множества явлений к тому общему, что их соединяет в единый символ). Первый тип организации текста (как правило, стихотворного) предполагает развитие темы в форме нагнетания перифрастических сравнений (одному предмету речи соответствует цепочка сравнений, метаморфоз или метафорических предикатов: К.Д. Бальмонт. «Я – изысканность русской медлительной речи...»; Вяч. Иванов. «Любовь»); возможно перечисление «соответствий» к заглавию стихотворения (В.Я. Брюсов. «Первый снег»; Андрей Белый. «Солнце»). Второй тип организации текста широко применяется не только в поэзии, но и в драме, и в прозаических жанрах: развитие темы опирается на *параллелизм* (параллельные сцены из разных временных и пространственных миров в символистских драмах – «Незнакомка» А. Блока, «Дар мудрых пчел», «Ванька Ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба), традиционное романтическое «двоемирие» («Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока), технику лейтмотивов, соединяющих разнородные явления и культурные эпохи («симфонии», роман «Петербург» Андрея Белого, романическая трилогия Д. Мережковского «Христос и Антихрист»).

Многозначность в символистском стихотворении может создаваться с помощью мифологических образов, которые сами по себе предполагают множество возможных истолкований. В качестве мифологических *персонажей* или *мотивов* могут выступать и *герои* мировой литературы, «вечные образы» мировой культуры, истории. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов зачастую выстраивали многоплановость своих стихотворений, ориентируясь на известные читателю мифологические *сюжеты* – об Орфее, Дионисе, Персее и т. д. В качестве мифов Нового времени могли выступать сюжеты о Дон Жуане, Кармен, Дульцинее-Альдонсе. Так, у Брюсова Дон Жуан становится символом многомирия в душе современного человека (сонет «Дон Жуан»). В творчестве т. н. «младших» русских символистов был и общий для всех миф, восходящий к древним сюжетам о том, как некогда Душа мира (София, Вечная Женственность) отпала от Божественного начала и как она ныне томится в земном плену, ожидая героя-спасителя, миф о борьбе сил Хаоса и Космоса за Душу мира. Впервые в русской культуре этот сюжет нашел свое воплощение в поэзии и философии В.С. Соловьева. Вариациями этого мифа оказывались и сказочные сюжеты о спящей красавице, мертвой царевне, пленной царевне, о Людмиле в плену у Черномора, о гоголевской пани Катерине в плену у колдуна, о заклятой Вотаном Брингильде в вагнеровском «Кольце нибелунга» и др. *Автор* может создать и собственный миф, опираясь на знакомые фольклорные или мифологические мотивы. Ф. Сологуб использует диалектное слово «недотыкомка» (то, до чего нельзя дотронуться), чтобы создать образ фантастического существа, воплощающего злой абсурд и нелепость окружающей повседневной жизни (*роман* «Мелкий бес», стих. «Недотыкомка серая...»).

Особое место в С. п. занимают тексты, на первый взгляд кажущиеся реалистическим воспроизведением действительности, но не теряющие символической многозначности, переводящие бытовые зарисовки, социальные сюжеты в универсальный план «вечной» проблематики (А. Белый. «Веселье на Руси», «Отчаяние»; А. Блок. «Ночь, улица, фонарь, аптека...», «Перед судом», «На железной дороге»; И. Анненский. «То было на Вален-Коски»). Такие «реальные», или «эмпирические» символы, с одной стороны, связывают С. п. с поэтикой классической литературы XIX в., с другой – знаменуют переход от С. п. к предметной поэтике постсимволизма.

Лит-ра: Башня Вяч. Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006; *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. М., 1995; *Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века: Антология. М., 1993; *Гиндин С.И.* Программа поэтики нового века (о теоретических поисках Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. М., 1993; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Изд. 2. Л., 1974; *Гофман В.* Язык символистов // ЛН. Т.27-28. М., 1937; *Жирмунский В.М.* Поэзия Александра Блока. Пг., 1921; *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986; *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М., 1975; *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – Фольклор – Литература. Л., 1978; *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века. Л., 1986; *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981; *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999; *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004; *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984; *Смирнов И.П.* Трансформации символизма // Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977; *Ханзен-Леве А.* Мифопоэтический символизм. СПб., 2003; *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

Д.М. Магомедова

СИНЕКДОХА – см.: *Тропы*

СИНКРЕТИЗМА ПОЭТИКА – система структурных особенностей высказываний, входящих в состав обрядовых форм и выражающих принцип С. (от греческого слова synkretismos – соединение, объединение), т. е. нерасчлененности, слитности, недифференцированности слова, жеста и ритма; прагматических задач и суггестивного воздействия (впоследствии – «внеэстетического» и «эстетического»). Свойственна первой из трех стадий развития *поэтики*, начало которой – эпоха палеолита (к ней относят возникновение «предыскусства»), а завершение – VII–VI вв. до н. э. в Греции, первые века н. э. в Индии и Китае (в остальных культурах – позже).

С. п. как стадию в развитии искусства, которую прошли все мировые литературы, выделил еще А.Н. Веселовский. Его последователи, разделявшие идею нерасчлененно-слитной природы «предыскусства», часто давали тому же этапу эволюции словесного творчества другие названия (дорефлексивный традиционализм, архаическая, мифопоэтическая эпоха). Согласно концепции основателя исторической поэтики, С. – выражение свойственного архаическому сознанию целостного взгляда на мир, в котором еще нет места отвлеченному, дифференцирующему и рефлектирующему мышлению, и даже сами идеи тождества и различия еще не оформлены.

С. присущ не только первобытному мышлению, но и, до

некоторой степени, мышлению ребенка: термин применяется, напр., в психологии, когда речь идет о тенденции связывать между собой разнородные явления, характеризующей мышление и восприятие детей раннего школьного и дошкольного возрастов. По мнению Л.С. Выготского, эта особенность обусловлена стремлением ребенка принимать связь впечатлений за связь вещей. При этом синкретические обобщения выступают первой стадией в развитии значения слова, для которой характерен диффузный, ненаправленный перенос значения слова на ряд связанных в перцептивном плане, но внутренне не родственных друг с другом объектов. То же характерно и для мышления в первобытную эпоху. Его свойства и принципы были подробно описаны Л. Леви-Брюлем, хотя он и не пользовался термином «С.», а говорил о пра-логическом, или синтетическом, мышлении – при этом специально подчеркивая, что это не современное понимание синтеза как стадии познания, следующей за анализом: в первобытном мышлении синтез неразложим. О.М. Фрейденберг также говорила о том, что архаическое (мифопоэтическое) сознание имело цельный и нерасчлененный характер, и во всех его проявлениях действует принцип семантического тождества при различии форм, причем различие есть лишь внешнее проявление внутреннего единства.

Таким образом, С. – общий принцип художественного (и еще слитого с ним «нехудожественного») мышления, уходящий в самые глубины непосредственного, чувственного восприятия мира. Проявляется он во всех архитектонических формах *эстетического объекта – субъектной*, образной структурах, в *сюжете*, *роде* и *жанре*, дольше всего сохраняясь в сфере образности.

Истоки С. в субъектной сфере – в нечетком разграничении архаическим человеком «я» и «другого». Для искусства следствием этого стала зыбкая граница между *автором* и *героем*, выражавшаяся, в частности, в явлении *субъектного С.* Основными формами высказывания в С. п. были пение (наиболее архаическая форма) и речь, причем изначально – только прямая речь. Согласно исследованиям О.М. Фрейденберг, архаическая прямая речь двусоставна и содержит в самой себе еще не отделенных друг от друга автора (активный, действующий субъект) и героя (объект, предмет рассказа). Но постепенно субъект и объект рассказа обособляются друг от друга, появляется граница между событием, о котором рассказывается, и событием рассказывания, и вследствие этого внутри прямой речи (речи активного субъекта, автора) зарождается косвенный рассказ о ком-то другом (герое, объекте). Это – начало процесса дифференциации, разложения С. в субъектной сфере: рождение косвенной речи, которое впоследствии привело к рождению новой формы высказывания – наррации. Но уже появление косвенной речи свидетельствовало о начале различения автора и героя («я» и «другого»), и потому о кризисе С. п.

Предпосылки образного С. в мышлении заключались в том, что архаический человек не различал слово и обозначаемый им предмет: как следствие в «предыскусстве» существовал С. образа и понятия. Л. Леви-Брюль писал о том, что архаическое сознание было настолько не дифференцировано, что идеи и образы объектов не могли существовать в нем отдельно друг от друга (независимо от эмоций, которые вызывают эти идеи и образы или вызываются ими). Так, первобытные люди считают изображения существ столь же реальными, как и сами изображаемые существа, и потому способными занять место оригинала и обладать его свойствами. Отсюда же представление о магической силе имени: имя для первобытного человека – нечто вполне вещное, реальное, и коснуться чьего-либо имени – значит коснуться его самого или существа, которое носит его имя. *Тропы*, как слова, употребляемые в переносном значении, на этой стадии развития сознания невозможны: для того чтобы они появились, слово необходимо отделить от предмета; должны также дифференцироваться сами понятия прямого и переносного смысла. Однако это не значит, что образности как таковой не существовало. Усилиями А.Н. Веселовского, А.А. Потебни и позднее С.Н. Бройтмана было реконструировано два образных языка, более древних, чем язык тропа.

Самый архаический образный язык – это язык кумуляции (в смысле соположения, мышления тождествами, равенствами и повторениями). Однако кумуляция – это не сплошное тождество, но семантическое тождество при внешнем различии форм (О.М. Фрейденберг), при этом различие является внешней формой проявления внутреннего С. Собственно кумуляция возникла тогда, когда для сознания не существовало еще ни категории действия, ни категории времени: оно знало только категорию пространства. Поэтому единственный доступный способ связи явлений – присоединительный: положение рядом в пространстве равно обозначению связанности явлений. Принципы этого типа образа (С.Н. Бройтман): 1) простое нанизывание отдельных и самостоятельных слов-образов; 2) отсутствие иной выраженной связи, кроме сочинительной (присоединения, рядоположения). Еще два архаических типа образа были выделены А.А. Потебней: символ-приложение («конь-сокол», «снег-пороша») и обстоятельство в творительном падеже, или творительный метаморфозы («полечу я зегзицей по Дунаю»). Они возникли тогда, когда человек еще не отличал себя от природы: героиня не сравнивается и даже не приравнивается к зегзице, но превращается в нее.

Постепенно, в связи с открытием новых творческих принципов и категорий времени и действия, на смену кумуляции появляется новый образный язык *параллелизма*, из которого, в свою очередь, образуются ранние формы тропа – *сравнение* и *метафора*. Этот качественно новый этап в развитии образности основан не на синкретизме, а на различении. Слово начинает отделяться от обозначаемого им явления или предмета, образ – от понятия, и это знаменует собой кризис С. п. в сфере образности.

Сюжетный С. – результат отсутствия четких семантических границ, а именно – неразличения *события рассказывания* и событий, о которых рассказывается. В С. п. *сюжетным событием* был переход через топологическую границу отдельных форм. В этом – условие возможности существования *сюжета* и разгадка специфики его ранних структур (С.Н. Бройтман). В С. п. сюжет еще синкретичен с субъектной сферой и самим художественным «телом» произведения. Но и внутри себя – как событие самого рассказывания – он еще не отделен от рассказываемого события (*фабулы*), которое, в свою очередь, синкретично с событием «жизненным». О.М. Фрейденберг считала архаический сюжет персонифицированной формой структурирования первобытного мировоззрения, включающей в себя действующих лиц и *мотивы*. В С. п. зародились две универсальные *сюжетные схемы* – кумулятивная и циклическая. *Кумулятивный сюжет* возник тогда, когда человечество еще не знало категорию времени. *Циклический сюжет* – форма более поздняя: для его возникновения требовалось не просто освоение категории времени, но и

осознание его цикличности. Характерной особенностью С. п. является то, что после открытия циклического сюжета две сюжетные схемы существовали во взаимодействии, постоянно оказывая влияние друг друга.

Применительно к С. п. мы еще не можем говорить и *роде литературном* как таковом. Более того, выделение литературных родов как раз и знаменовало собой кризис С. п. На стадии «предыскусства» «начала» и будущих искусств (музыки, пения, танца, театра, литературы), и литературных родов пребывали в синкретическом состоянии и были составляющими мифа и обряда. Специфика обряда как раз в том, что, не будучи «самой жизнью», он и не отделенное от нее искусство: это жизнь, играющая самое себя и в ходе игры порождающая будущие идеологические формы, в том числе искусство, его виды и роды. Единство синкретическому действу придает его сакрально-жизненная (а не эстетическая) функция. Процесс дифференциации поэтических родов и заключается, во-первых, в отделении эстетической функции от сакральной. Во-вторых, чтобы возникли автономные виды словесного творчества, должны были сложиться различия основополагающих художественных заданий, специфических отношений автора и героя, типов художественного завершения и реализующих эту архитектонику форм высказывания и изображения. Эстетической предпосылкой такой дифференциации первоначально были способы исполнения (пение, сказывание и речь, сопровождавшаяся ролевой игрой). В С. п. они не были чисто техническими моментами, являясь действенной формой завершения, в которой были имманентно заложены субъектная структура, принципы изображения и высказывания (С.Н. Бройтман). Соответственно, пение впоследствии стало доминантой в *лирике*, сказывание – в *эпике*, а речь, сопровождавшаяся ролевой игрой – в *драме*.

Так же, как и литературные роды, *жанры* в С. п. только начинают образовываться. Основной предпосылкой их возникновения было распадение прежней «двуединой полярности» образов, по терминологии О.М. Фрейденберг (т. е. единых комплексных образов: таковы пассивно-активный образ тотема-нетотема, неба-земли, смерти-рождения, смеха-слез, верха-низа, мажора-минора и т. д.), на отдельные, хоть и семантически тождественные и параллельные друг другу образы-двойники («персонаж небо», за которым закрепляется верх, минор и слезы, и «персонаж преисподняя», соответственно, – низ, мажор и смех). В самом процессе жанровой дифференциации С.Н. Бройтман выделял три основных этапа: 1. Распадение прежнего «комплексного» проторитуала и протомифа на более специализированные обряды – свадебные, похоронные, инициальные, т.е. возникновение ритуальных жанров. Их органической частью были первичные *речевые жанры* (М.М. Бахтин), со временем развившиеся в жанры литературные. На этой стадии и в ритуальных, и в речевых жанрах еще заметны следы «двуединой полярности», С. серьезного и смехового начал; 2. Утверждение четко различаемых двух зон построения образа – серьезной и смеховой (потом, соответственно, высокой и низкой). Соответственно складываются функциональные, тематические и стилистические градации жанров этих двух типов; 3. Разделение сакральной и эстетической функций и утверждение последней в господствующей позиции. На этом этапе уже можно говорить собственно о литературных жанрах и одновременно – о завершении эпохи С. и начале нового второго большого этапа эволюции словесного творчества *эйдетической поэтики*.

Для последующих стадий художественной эволюции С. п. - источник *первообразов* или образных *архетипов*, генетический код *эстетического объекта*.

Лит-ра: *Аверинцев С.С. и др.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. ЭСТ; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Веселовский А.Н.* ИП. Л., 1940; *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб., 1997; *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. М., 1974; *Кабо В.Р.* Синкретизм первобытного искусства (По материалам австралийского изобразительного искусства) // Ранние формы искусства: Сб. ст. М., 1972; *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление // Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1999; *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Мелетинский Е.М. и др.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1979; *Пропп В.Я.* Кумулятивная сказка // Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М., 1998; *Тамарченко Н.Д.* Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; *Топоров В.Н.* К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1972; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. М., 1997.

В.Я. Малкина

СИНХРОНИЯ – см.: *Древнерусской словесности поэтика, Лингвистическая поэтика, Историческая поэтика, Неканонические жанры, Поэма, Поэтика*

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ – соотнесенность всех «ведущих», а также всех «второстепенных» действующих лиц в литературном *произведении*, реализующая авторское «художественное задание». Через С. п. выражается единое представление *автора*, с одной стороны, о человеке в его взаимоотношениях с природой, обществом и историей, а также о типах человека – в связи с различиями рас, национальностей, сословий, профессий, возрастов, темпераментов, характеров, социальных ролей, психологических установок и идеологических позиций; с другой стороны, о многообразных вариантах человеческих объединений, групп или сообществ: дружеских или любовных союзах, семье, роде, нации, человечестве (ср. «человеческие вселенные» Бальзака, Золя, Щедрина, Л. Толстого, Фолкнера).

Какие именно свойства и признаки в данном произведении объединяют *персонажей* и приобщают их к миру или, наоборот, разделяют и обособляют их, зависит от эпохи, особенностей жанра и авторской индивидуальности, а также традиций определенной культуры. В русской классической литературе расовые различия не играют заметной роли, национальные гораздо важнее сословных или профессиональных, а значения возрастных или идеологических не совпадают в разных художественных системах. Напр., в «Евгении Онегине» значимо прежде всего противопоставление юности и зрелости, а у Толстого – смена всех основных эпох духовного становления человека. Идеологические противоречия существенны для Тургенева и Достоевского, но ничего не значат у Гоголя и выглядят досадными недоразумениями

у Чехова. От эпохи к эпохе и от одного произведения к другому варьируются также акценты на общечеловеческих и «вечных» свойствах героев или, наоборот, на их чертах, обусловленных «средой» и связанных с текущей современностью.

Возникающая таким образом в произведении цельная и в то же время многогранная художественная «модель» человеческого союза или сообщества строится на различных способах со- или противопоставления своих элементов и может принимать разные формы. Центральные фигуры часто образуют пару – на основе либо сближения противоположностей (донкихотская пара, Шерлок Холмс и доктор Ватсон), либо раздвоения одного лица («Двойник» Достоевского, доктор Джекил и мистер Хайд у Стивенсона), – «треугольник» (помимо множества любовных историй, «Евгений Онегин», где противопоставлены крайности и общая для них мера, и «Волшебная гора» Т. Манна, в которой дана ситуация выбора *героя* между полюсами, представленными другими персонажами) или «прямоугольник», иногда образуемый сочетанием двух пар («Избирательное сродство» Гете, «Чайка» Чехова). Особый вариант пары существует там, где в качестве «оппонента» героя выступает природа, т. е. его «контрагент» деперсонализован, либо дан в косвенных частных проявлениях («Старик и море» Хэмингуэя).

Возможны также различные варианты соотношения главных и второстепенных персонажей. Две основные тенденции – центростремительная (иерархическая) и центробежная. Главный герой может быть средоточием изображенного мира и носителем его сущности, резко отделенным от других персонажей как многообразного «фона» (рыцарский и плутовской романы, «Гамлет», романтические *поэмы* Байрона и Лермонтова, «Рудин» Тургенева и «Гроза» Островского, «Степной волк» Г. Гессе). Такому восходящему к архаике моноцентризму противостоит выдвижение из фона одной или нескольких фигур-антиподов главного героя, равноценных ему, если не по сюжетной роли, то по духовному потенциалу (Алеко и Старик, Печорин и Максим Максимыч, Базаров и Одинцова). Главенство героя, заметно превосходящего всех прочих, может быть также «смягчено» за счет создания дублирующих пар: так, в «Отцах и детях» в любовном аспекте основной *сюжетной ситуации* пара Базаров-Одинцова дополняется парой Аркадий-Катя, в идеологическом же её аспекте пара Базаров-Аркадий дублируется соотношением братьев Кирсановых. Промежуточен между центростремительным и центробежным вариантами ещё и такой способ соотнесения центральной фигуры с другими, когда каждый из выдвинутых на авансцену персонажей фона, будучи вполне самостоятельным, воплощает вместе с тем одну из граней личности, находящейся в фокусе авторского внимания (Печорин, Грушницкий и Вернер; Ставрогин, Кириллов и Шатов).

Полностью центробежная структура возникает в результате того, что несмотря на различие сюжетных функций персонажей, принадлежащих к центру и периферии, все они приравниваются как носители *точек зрения* и в идеологическом отношении. Иначе говоря, такой тип С. п. – исторически более позднее явление. Он характерен для многопланового романа Л. Толстого и *полифонического романа* Достоевского. Непривычность такой С. п. для читателя проявилась, напр., в многократных попытках «моногеройного» прочтения «Преступления и наказания» (включая переводы под названием «Раскольников») и превращение других персонажей романа лишь в отражения разных граней личности этого героя) при полном игнорировании «свернутого потенциала» таких действующих лиц, как Зосимов или Заметов. В произведениях величайших русских романистов любой персонаж, оказавшийся вне фокуса художественного внимания, мог бы, как чувствует читатель, стать его главным предметом при ином повороте *сюжета* и других авторских задачах – настолько ощутимы в нем неординарность и неисчерпаемая глубина. И это предположение в значительной мере сбывается: таковы у Л. Толстого, напр, старик Болконский, княжна Марья, Николай Ростов, а у Достоевского Свидригайлов, Дуня Раскольникова, Разумихин.

Выбор одного из перечисленных вариантов С. п. или создание других обусловлены в значительной мере авторской трактовкой противоречия между определенным идеалом человека (который всегда в той или иной степени и форме традиционен) или представлением о его изначальных природных свойствах и возможностях, с одной стороны, и, с другой – теми готовыми формами, в которые «отливается» индивид под воздействием среды и эпохи. Персонаж, находящийся в центре изображения, может быть дан под знаком либо соответствия идеалу (Дон Кихот, мистер Пиквик, «положительно прекрасный человек» князь Мышкин), либо, наоборот, – неосознанного или сознательного (Раскольников) противостояния ему. Не менее характерно, особенно для произведений, связанных с авантюрной традицией, сосредоточение внимания на герое – носителе взаимоисключающих моральных устремлений (тип джентльмена-разбойника) или противоречия между мелочностью сознаваемых целей и грандиозностью неразгаданного «назначения» (Чичиков, Печорин). Персонажи, принадлежащие к миру социальных стандартов, могут быть их прямыми олицетворениями (у Пушкина – «диктатор бальный», «модные чудаки»), но возможна и детальная разработка группы характеров, каждый из которых «представляет» особый типический социальный мирок («Мертвые души»). В то же время в произведениях Толстого и Достоевского готовые социально-бытовые формы, мнения и правила поведения ни в ком ничего до конца не определяют.

Культурная, в частности, литературная традиция, на которую так или иначе ориентирована С. п., может акцентироваться в самом произведении и, следовательно, должна быть непременно учтена *читателем*. В русском романе XIX–XX вв. находим, напр., сопоставление двух типов героя, соотнесенных с глубоко различными прообразами и концепциями «подвижничества». Одни из них восходит к дохристианской архаической *героике* и связан с идеей преодоления смерти подвигом и славой; другой спроецирован на христианское представление о подвиге как самопожертвовании и страдании «за други своя». В русской культуре XIX–XX вв. героизм архаического типа ассоциируется как с романтическим культом избранной личности (часто в прямой связи с образом Наполеона), так и с практикой превращения «массы» в орудие или «материал». Способность же сострадания, прощения и, вообще, понимания и сочувствия рассматривается в качестве объединяющей и духовно-творческой силы. Отсюда типологическое родство пар центральных персонажей у Л. Толстого (князь Андрей и Пьер Безухов), Достоевского (Раскольников и Соня) и Пастернака (Антипов-Стрельников и Живаго). Другой аспект той же проблемы – переосмысление литературных «вечных образов». Ведущие герои проецируются на Гамлета и Дон Кихота (Тургенев), персонажей *плутовского романа* («Мертвые души») или *жития* («Отец Сергий») и т. д.

Вне таких соотнесений, иногда очень сложных, построенных на пересечении разных культурных традиций и ли-

ний эволюции литературы, С. п. конкретного произведения может быть истолкована поверхностно, односторонне, а то и вовсе неправильно. Так, в «Евгении Онегине» каждый из трех главных героев спроецирован одновременно на противопоставленные друг другу социально-культурные и литературные типы. Онегин показан по контрасту со стандартом светского человека («NN – прекрасный человек»), но отграничен и от не менее типичной фигуры «пасмурного чудака» в жизни и в «отразивших век» европейских романах. Татьяна лишь внешне совпадает с типом провинциальной мечтательницы и одновременно – с героинями её любимых романов. В Ленском, согласно авторским размышлениям о его возможной дальнейшей судьбе, в равной степени заложены и чувствительный мятежник вертеровского типа, и русский деревенский байбак, живущий в идиллическом согласии с окружающей его житейской прозой. Поэтому взаимосвязь пушкинских героев и не укладывается в декларируемые повествователем противопоставления неискушенности и «опыта», пылкости чувств и трезвости рассудка, поэзии и *прозы*.

Анализ С. п., при условии достаточной полноты охвата фактов, учета многосторонности и сложности предмета, – важнейшее средство постижения смысла литературного произведения как художественного целого.

Лит-ра: *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979; *Лотман Ю.М.* 1) Художественное пространство в прозе Гоголя. 2) Происхождение сюжета в типологическом освещении. 3) Сюжетное пространство в русском романе XIX столетия // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992-1993; *Маркович В.М.* Человек в романах Тургенева. Л., 1975; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Тюпа В.И.* Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001; *Хализев В.* Типология персонажей и «Капитанская дочка» // Хализев В. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005; *Чернец Л.В.* Система персонажей // Русская словесность. 1994. № 1.

Н.Д. Тамарченко

СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ – исторически сложившиеся типы организации стихотворной речи, обусловленные языковыми (фонологическими) и культурными причинами. Абсолютизация тех или иных причин приводит к двум противоположным теориям: «от языка» и «от культуры». Сторонники первой ставят законы *стиха* «в прямую зависимость от фонетической структуры данного языка» (М.П. Штокмар), представители второй считают, что «стихосложение никогда не может быть выведено целиком из наличного языка», ибо определяется «эстетической традицией, отношением данного поэтического течения к этой традиции и культурным влиянием» (Р.О. Якобсон). Обе точки зрения справедливы, но в качестве взаимодополняющих. Если лингвистические причины объясняют, почему в том или ином языке возможны одни С. с. и невозможны или избегаются другие, то культурные факторы определяют, какие С. с. из допустимых в языке получают фактическое развитие в поэзии.

Несмотря на то, что «в языке нет самого явления стиха», стиховой *ритм* основывается «на природе самого языкового материала и мобилизует именно его выразительные свойства» (Б.В. Томашевский). Например, для того, чтобы появилось стихосложение, основанное на долготе и краткости, нужно, чтобы в языке долгие и краткие звуки имели самостоятельное значение. Ни в русском, ни в германских языках это невозможно: здесь долгота и краткость не является решающим, принципиальным моментом, зато очень сильно ударение. В древнегреческом и латинском ударение не было динамическим (экспираторным), как в большинстве новых европейских языков, а долгота и краткость выступали на первый план. Поэтому здесь сложилась метрическая система стихосложения. Вместе с тем фонологическое устройство русского языка допускает сразу три С. с., которые под влиянием культурно-исторических факторов развивались неодинаково и неодновременно. Победила силлаботоника, но не потому, что «она чем-то больше свойственна естественному ритму русского языка, а наоборот, потому, что она резче всего отличалась от естественного ритма языка и его прозы» (М.Л. Гаспаров).

Основные С. с. образуют две группы: квантитативные (количественные) и квалитативные (качественные). Первые базируются на количественных отношениях речевых элементов, образующих стиховой ряд; они характерны главным образом для древних языков (древнегреческий, латинский) и некоторых современных, сохранивших в звучании гласных долготу / краткость (венгерский, эстонский и др.). Вторые опираются на качественные различия между речевыми элементами и актуальны для европейской поэзии нового времени.

Одна из древнейших С. с. – **метрическая**, или античная. В ее основе фонологическое свойство древнегреческого и латинского языков – противоположность гласных звуков по долготе / краткости. Один долгий слог приравнивался по времени звучания к двум кратким. Единицей измерения была мора – время, затрачиваемое на произнесение краткого слога. Долгий слог равнялся двум морам, что делало возможным разнообразные замены. Кратчайшую ритмическую единицу образовывала стопа – регулярно повторяющаяся группа слогов, составляющая определенное количество мор и подчиненная одному, главному ритмическому ударению. Пример метрического стиха – древнегреческий гекзаметр («шестимерник»), который состоял из шести взаимозаменяемых стоп с обязательным словоразделом (цезура) после третьей стопы.

Соразмерность строк в **тонической** (от греч. tonos – «ударение») С. с. определяется количеством полноударных слов. При этом не обязательно, чтобы все строки были равноударны. Достаточно, чтобы разница между длинными и короткими строками ощущалась как разница в числе ударений. В тоническом стихе «ритмическое внимание направлено на уловление сильных слогов, возвращающихся в конце неопределенной по слоговому составу группы» (В.М. Жирмунский). В качестве примера М.Л. Гаспаров приводит древнегерманский стих: четыре ударения в стихе (два полустишия по два ударных слова), количество безударных слогов неупорядоченно, расположение ударений и долгот – тоже, полустишия скреплены аллитерациями.

В **силлабической** (от греч. syllabē – «слог») С. с. соразмерность строк определяется количеством слогов. Основу ритма составляет количественное соотношение слоговых объемов: равное или чередующееся (четносложные стихи сочетаются с четносложными, нечетносложные – с нечетносложными). Силлабическая система органична для языков с фиксированным ударением: тюркских, романских, польского и др. Это объясняется выравненностью в звучании ударных и безударных слогов, а значит ощутимостью слогового состава стиха. Стабильное ударение на закрепленном месте в слове способствует унификации стиховых окончаний

(клаузул) и более отчетливому выделению межстиховых и внутристиховых пауз. Вот пример 13-сложного стиха с цезурой после 7-го слога: «Уме недозрелый, плод / недолгой науки! // Покойся, не понуждай / к перу мои руки: // Не писав летящи дни / века проводити // Можно, и славу достать, / хоть творцом не слыти» (А. Кантемир). Силлабический стих, таким образом, есть «простейшая форма кристаллизации стиха как такового на первых порах его становления и общий знаменатель различных систем стихосложения в зрелый период той или иной национальной стиховой культуры» (О.И. Федотов).

Силлабо-тоническая С. с., развившаяся из силлабической, потребовала в целях большей упорядоченности выделить ударением некоторые слоги через равные промежутки. Так появился *метр* – урегулированное чередование сильных и слабых мест – и повторяющиеся единицы – стопы, но не метрические, основанные на длительности, а силлаботонические, основанные на ударности и безударности. Главных метров в силлаботонике – пять: двусложные ямб и хорей, где сильные места чередуются через один слог, и трехсложные, в которых сильные места чередуются через два слога, – дактиль, амфибрахий и анапест. Трехсложные метры (размеры) сохраняют ударение на сильных местах почти всегда, двусложные – гораздо реже (например, в строке «Адмиралтейская игла» на 1-й и 3-й стопах ударение пропущено). На слабых местах могут стоять «сверхсхемные ударения» («Что́ ищет он в стране далекой»), но при одном условии: нельзя, чтобы ударный слог слова приходился на слабую позицию, а безударный слог того же слова на сильную («Ищет он там, в стране далекой»). В английской и немецкой силлаботонике такие смещения ударений допустимы, в русской нет. Сильные места могут выделяться не только ударностью, но и высотой звука, как в силлабомелодическом стихосложении китайской классической поэзии. Здесь различались звуки «ровного» и «неровного» (повышающегося или понижающегося) тона.

В истории поэзии даже в пределах одного языка С. с. могут меняться. Так, в народном русском стихе господствовала тоника, в раннем литературном – силлабика, в зрелом – силлаботоника. В XX в. ее потеснили различные формы тонического стиха, верлибр. Логика этой смены объясняется чередованием эпох с более свободной и более строгой организацией стиха: «стих как бы колеблется между идеалами «естественности» и «искусственности», стремится то сблизиться с прозой, то, наоборот, противостоять ей» (М.Л. Гаспаров). Если досиллабический стих довольствовался концевой рифмой, то стих силлабический требовал еще равенства слогов и цезуры; силлаботоника сделала ритмообразующим не только соразмерность слогов, но и расположение ударений. Так русская поэзия в своем становлении все настойчивее противопоставляла себя *прозе*. Затем эта строгость стала казаться чрезмерной, и с начала XX в. стиховой маятник качнулся в другую сторону: от большей строгости к большей вольности, но уже не к силлабике, а к чистой тонике и более свободным формам (верлибр, гетероморфный (неупорядоченный) стих).

Лит-ра: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. 2-е изд., доп. М., 2003; *Жирмунский В. М.* ТС. Л., 1975; *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Жирмунский В. М. ТЛ-ПС. Л., 1977; *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73; *Папаян Р. А.* Сравнительная типология национального стиха. Ереван, 1980; *Руднев П. А.* Введение в науку о русском стихе: учеб. пособие. Вып. 1. Тарту, 1989; *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958; *Томашевский Б. В.* Стих и язык // Томашевский Б. В. Стих и язык: филол. очерки. М.; Л., 1959; *Федотов О. И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 1. М., 2002: Метрика и ритмика; *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин; М., 1923; *Tarlinskaja M.* Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian. Calgary, 1993.

А. Г. Степанов

СИТУАЦИЯ СЮЖЕТНАЯ – 1) временное равновесие противоположных сил, действующих как в изображенном мире, так и в *герое* и определяющих развитие *сюжета*; 2) положение героя в момент, когда он не проявляет инициативы и/или обстоятельства не вынуждают его к немедленной реакции.

Первое значение акцентирует внутренний и «глобальный» (для *мира персонажей*) аспект С. с.: её двоякую зависимость от структур *хронотопа* и изоморфной ему литературной личности (обычно – главный герой). Второе, напротив, – внешний и частный аспект той же С. с., когда она рассматривается как момент относительного «покоя» (статики), точка перехода от одной динамической фазы развития сюжета к другой. На этом основании можно говорить о двух вариантах С. с. произведения – **общей** и **частной**, хотя это разделение условно. Так, в «Преступлении и наказании», когда герой после сна на островах отказывается от своей «проклятой мечты», – это временное внутреннее равновесие (пока встреча на Сенной не вернула его к необходимости поступка, гибельного для него самого). Но одновременно это и момент равновесия тех взаимоисключающих всеобщих сил единения и разобщения людей, которые действуют и в изображенном мире, и в герое, «раскалывая» его сознание, на протяжении всего *романа*.

Теорию С. с. как перехода от «всеобщего, неподвижного в себе состояния мира» к «раскрывшемуся в себе для акции и реакции конкретному действию» разработал Гегель (Эстетика. Т. 1, с. 205-212). В ней очевиден акцент на первом значении термина. Напротив, второе значение доминирует в определениях С. с. Б.В. Томашевским как «взаимоотношений персонажей в каждый данный момент» (ТЛП, с. 180) или как сохранения в неизменном виде «между двумя более или менее значительными событиями взаимного отношения и круга вовлеченных в действие лиц» (Поэтика (Краткий курс), с. 75-76). В аспекте исторической поэтики, в связи с противопоставлением «двух фаз в истории развития европейской сюжетики» содержание понятия «С. с.» раскрыл Л.Е. Пинский (Магистральный сюжет, с. 322-338).

Лит-ра: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 томах. Т. 1. М., 1968; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Томашевский Б.В.* Поэтика (Краткий курс). М., 1996; *Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. М., 1989.

Н.Д. Тамарченко

СКАЗ – речь *рассказчика*, которую характеризует комплекс особенностей, выражающих её нелитературную и вообще неписьменную природу. Авторский выбор этой формы *повествования* принято объяснять 1) установкой на устную речь, которая выражается в соответствующих особенностях *интонации*, синтаксиса, лексики и пр.; или 2) установкой на чужую речь, и как следствие (говорящий принадлежит среде, далекой от норм литературного языка), – на устную речь.

С первой точки зрения, С. – своеобразная литературно-

художественная ориентация на устный монолог повествовательного типа, художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе *фабулу*, как будто строится в порядке ее непосредственного изложения (В.В. Виноградов, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум). Согласно второй, в большинстве случаев «сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же – человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу, – и приносит с собою устную речь» (М.М. Бахтин). Второй подход ставит в центр внимания не отношение *автора* к речевому материалу, а соотношение смысловых направленностей автора и *героя*. По М.М. Бахтину, в С., как и в *стилизации*, авторский замысел пользуется чужим словом «в направлении его собственных устремлений». В этом отношении С. – двуголосое повествование, которое соотносит *автора* и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду.

Наиболее распространенные формы С.: а) подражание сказочному, былинному и песенному складу. Ср. «За Волгой в лесах, в Черной Рамени, жил-был крестьянин, богатый мужик. У того крестьянина дочка росла. Дочка росла, красой полнилась» (Мельников-Печерский. «В лесах»); б) подражание местным и профессиональным говорам крестьянства: «Надоело ему это до смерти, злился он как змей лютый; а все по вечерам заходил к Прокудину. Стали большаки конопельку ссыпать, и Прокудин возов с пяток ссыпал» (Лесков. «Житие одной бабы»); в) подражание просторечию и профессиональным говорам городского населения, преимущественно тех групп его, к-рые не вполне владеют литературным языком: «Я его благодарю и говорю, что никаких желаниев не имею и не придумаю, окромя одного, – если его милость будет, сказать мне...» (Лесков. «Штопальщик»); г) подражание рассказчика устарелым и необычным формам письменной речи: «И сему-то подобным мирственным духом, как я вам представил, жили мы без малого яко три года. Спорилося нам все, изливались на нас все успехи точно из Амалфеева рога, как вдруг узрели мы, что есть посреди нас два сосуда избранных божия к нашему наказанию» (Лесков Н.С. «Запечатленный ангел». Воспроизводится речь древнерусских поучительных книг).

Характер С. достигается в письменной речи подбором лексики различных видов устной речи или лексики архаической, чуждой современному лит-ому языку, а также специфическими формами синтаксиса и морфологии, допускаемыми только в устной речи (или в древней письменности): подражания фольклорным *жанрам* характеризуются напр. ритмизацией, речитативным или певучим складом, перенесением в письменную речь типичных для фольклора фигур; подражания просторечью – введением значительного числа диалектизмов, нарушением грамматич. строя письменной речи – незаконченностью предложений, несогласованностью их, обилием восклицательных и вопросительных оборотов.

В.В. Виноградов (подобно Б.М. Эйхенбауму и Ю.Н. Тынянову) различает два типа С.: 1) С., прикрепленный к образу лица или его номинативному заместителю; 2) С., идущий от авторского «я». В первом типе создается «иллюзия бытовой обстановки», сужается «амплитуда лексических колебаний», а стилистическое движение ограничено определенным языковым сознанием, в котором отражается социальный быт. В этом случае распространенной формой введения С. является монологический характер повествования – дневник, письмо и т. п. (ср. построение *романов* и *повестей* Достоевского – «Записки из подполья», «Бесы» и др.). Иногда введение С. характеризует переживания и ход мысли кого-либо из *персонажей*. Ср.: «Стоит мать Манефа в моленной перед иконами, плачет горькими, жгучими слезами... Мир суетный, греховный мир опять заговорил свое в душевные уши Манефы» – следует С. о богатом мужике и его красавице-дочери как изложение воспоминаний героини (Мельников-Печерский. «В лесах»). Здесь введение С. является одним из случаев так наз. «прямой косвенной речи» (style indirect libre) – характеристики мыслей действующего лица, излагаемой от лица автора. Во втором типе С. мотивирован образом нарратора, чья *точка зрения* управляет всем повествованием и который «скомбинирован из конструкций разных книжных жанров и сказово-диалектических элементов», что связано с перевоплощением писателя в разные стилистические маски. В этом случае С. – это *текст* нарратора, а не текст персонажа. «С. как форма литературно-художественного повествования, ... прикреплен к «рассказчику» – посреднику между автором и миром литературной действительности. Образ рассказчика в сказе накладывает отпечаток своей экспрессии, своего стиля и на формы изображения персонажей, которые не самораскрываются в речи, а лишь воспроизводятся сказителем. ...Рассказчик – речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») – это форма литературного артистизма писателя. <...> Лики рассказчика и автора покрывают (вернее перекрывают) и сменяют один другого, вступая в разные отношения с образами персонажей» (В.В. Виноградов). Например, яркая и многозначная по своему характеру россыпь «чужих» (иностранных) слов, резко контрастирующих с народной просторечной лексикой, является одним из важных изобразительных средств С., стилизации под лубок в «сказе о тульском косом Левше и о стальной блохе» Н.С. Лескова. Эта орнаментальная «сетка» слов становится конструктивным элементом языковой, композиционной и идеологической структуры «Сказа»: «в самом главном зале разные огромадные бюстры и посередине под валдахином стоит Аболон полведерский; буреметры морские, мерблюзьи мантоны пеших полков, а для конницы смолевые непромокабли; Это, отвечают, не соринка, а нимфозория» и мн. др.

Орнаментальный С. – особый вид этой формы, отражающий не облик единственного нарратора, а целую гамму голосов и масок и ни к какой личной повествовательной инстанции не отсылающий. Какому-либо точному описанию поддается только первый, «классический» тип. Второй тип существует лишь на фоне первого как диапазон различных отклонений, получающихся в результате наложения орнаментальной фактуры на повествовательный текст. Это гибридное явление, основывающееся на парадоксальном совмещении исключающих друг друга принципов характерности и поэтичности. От собственно С. сохраняются устное начало, следы разговорности и жесты личного рассказчика, но все эти характерологические черты отсылают не к единому образу нарратора, а к целой гамме разнородных голосов, не совмещающихся в единство личности и психологии. Орнаментальный С. многолик, постоянно колеблется между началами устности и письменности, разговорности и поэтичности, книжности и фольклорности. В отличие от ха-

рактерного С., орнаментальный отсылает читателя не к наивному, неумелому личному нарратору, а к безличной повествующей инстанции, сознательно выступающей в разных ролях и масках. Орнаментальный С. объединяет принципы нарративного и поэтического строения текста и поэтому представляет собой пограничное явление. В этом случае орнаментальный С. – разновидность прозы, реализующая особый тип художественного мышления, процесс и результат эстетического моделирования действительности. В некоторых случаях языковой орнамент может сопровождать лишь определенные части текста, передающие эмоционально-оценочное присутствие в нем автора и представляющие собой стилевое оформление С. в произведении, а также содержащие различного рода лейтмотивы, персонифицирующие характеристики, обрамления и др. Это явление оказывается характерным не только для современной, но и классической литературы. Так, в прозе Н.В. Гоголя можно выделить черты орнаментальной изобразительности, впоследствии характерные для художественной прозы русских символистов. Начало «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» – образец прозы, насыщенной образными языковыми средствами орнаментального С. (Л.А. Новиков). Это целый фейерверк повторов, восклицаний, восторженных интонаций, ритмического многообразия: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! Отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки!...» Проза писателя расцвечена яркими предикативными оценками: смушки – сизые с морозом! объядение! бархат! серебро! огонь!. «Орнаментальная» работа Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова и других писателей XIX в. над языком оказала заметное влияние на творчество А.М. Ремизова, Е.И. Замятина, А. Белого.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПИД. М., 1979; *Виноградов В.В.* Общие проблемы и задачи изучения языка русской художественной литературы // Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М., 1981; *Виноградов В.В.* Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980; *Гофман В.* Фольклорный сказ Даля // Русская проза. Л., 1926; *Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978; *Новиков Л.А.* Эстетика и семиотика орнаментальной прозы А. Белого // Новиков Л.А. Избранные труды. Т. 2. М., 2001; *Шубин Э.А.* О рассказе и устном повествовании // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971; *Эйхенбаум Б.* Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924.

Э.Я. Кравченко

СКАЗКА ВОЛШЕБНАЯ – см.: *Герой, Испытания сюжет*

СКАЗКА ЛИТЕРАТУРНАЯ – тип эпического (реже – драматического) авторского *произведения*, который характеризуется (1) наличием особого пространства-времени, осознаваемого как волшебное или ирреальное (Зазеркалье, Подземное царство, Стоакровый лес и т. д.). (2) *Сюжет* С. л. представляет собой или процесс перехода избранным *героем* (часто – ребенком) из обычного мира в волшебное пространство (иногда при помощи чудесного помощника), и/или обретение героем необыкновенных качеств, таких как волшебный голос, маленький рост, возможность понимать речь животных, уникальная память и др. (3) Возможен конфликт между главным героем и *персонажами*, для которых волшебный мир закрыт. (4) В итоге герой возвращается в свой мир духовно преображенным; он или утрачивает волшебные свойства, но приобретает новый взгляд на действительность, или находит способ примирения с ней. С. л. – *неканонический жанр*, который, коррелируя с волшебной фольклорной сказкой, отличается от неё психологизмом, превращением персонажей из «знаков» в полнокровные «образы».

Первые примеры С. л. – это авторские обработки народных сказок, напр., «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» Шарля Перро (1697). Такие сказки иногда называют «авторскими». В творчестве Х.К. Андерсена находим С. л., различные по происхождению (от услышанных в детстве до написанных на сюжеты, заимствованные из итальянских народных песен, поэзии Анакреона и т. д.). Р. Киплинг в «Книге джунглей» (1894) и «Второй книге джунглей» (1895) использовал знание родного фольклора и мировой мифологии. Серия сказок финской писательницы Туве Янссон о Муми-троллях (1945–1954) обнаруживает ряд мифологических *мотивов* (демоны – хатифнатты и др.). Пьесы «Снегурочка» А.Н. Островского (1873) и «Двенадцать месяцев» С. Маршака (1943) основаны на славянской мифологии, сказы П. Бажова «Малахитовая шкатулка» (1939) – на уральском фольклоре.

Специфическое для С. л. двоемирие – это отголосок романтической традиции XIX в., с которой связан наиболее яркий момент развития С. л.. в европейской (сборник народных сказок Братьев Гримм, «Сказки для сыновей и дочерей образованных сословий» В. Гауфа (1826–1828), «Золотой горшок» и «Шелкунчик и мышиный король» Э.Т.А. Гофмана) и русской литературе (сказки А. Пушкина, «Черная курица, или Подземные жители» А. Погорельского, «Городок в табакерке» В. Одоевского). Характерно, что С. л. часто рождалась из устных рассказов узкому кругу слушателей, а позднее записывалась. Напр., «Алиса в Стране чудес» (1865) Льюиса Кэрролла сочинялась по просьбе сестер Лидделл, окончательный текст содержит черты устной импровизации. Д.М. Барри (1860–1937) придумал историю «Питер Пэн и Венди» (1911) для детей своих друзей. Алан Милн сочинил сказку «Винни-Пух и все-все-все» (1926) для своего сына.

С. л. часто выполняла функции литературы дидактической – напр., написанная как учебник по географии сказка Сельмы Лагерлеф «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» (1906–1907) или «Зоки и Бада: пособие для детей по воспитанию родителей» (2001) И. и Л. Тюхтяевых, философской – «Синяя птица» М. Метерлинка (1908), «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери (1945), социально-сатирической – «Три толстяка» Ю. Олеши (1924), «Дракон» Е. Шварца (1944). Подвижность жанровой структуры С. л. осознавалась самими авторами, которые определяли свои произведения как повесть-сказку, философскую сказку, сказку из новых времен и т. д.

Лит-ра: *Брауде Л.Ю.* Скандинавская литературная сказка. М., 1979; *Липовецкий М.Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992, Литературная сказка «Серебряного века». М., 1999; *Овчинникова Л.В.* Русская литературная сказка: История. Классификация. Поэтика. М., 2003; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928.

Л.Д. Польшикова

СЛОВАРЬ СТИХОТВОРЕНИЯ – лексический состав текста. Особая значимость С. с. впервые была выявлена в работе Андрея Белого «Поэзия слова» (1922). Современная *лингвистическая поэтика*, вслед за теоретиками формальной и структуралистской школ, рассматривает такого рода словарь как важнейший показатель «внутреннего мира» *сти-*

хотворения, обладающего собственными законами отражения и переосмысления объективного мира. «Составив словарь того или иного стихотворения, мы получаем – пусть грубые и приблизительные – контуры того, что составляет мир с точки зрения этого поэта» (Лотман, с. 76). Поэтому так велика роль каждого слова, каждого повтора в смысловой организации поэтического *текста*. Слово в стихотворном *произведении* семантически осложнено, многослойно по значению. «Ввиду стиховой значимости слова лексический признак выступает *сильнее*, отсюда – огромная важность каждой мимолетной лексической окраски, самых второстепенных слов в стихе. Можно сказать, что каждое слово в стихе является своеобразным *лексическим тоном*. Вследствие тесноты ряда увеличивается заражающая, ассимилирующая сила лексической окраски на весь стиховой ряд, – создается некоторое единство *лексической тональности*, при развертывании стиха, то усиляемой, то ослабляемой и изменяемой» (Тынянов, с. 86).

Начиная с 1960-х гг., активно разрабатывается методика анализа отдельного поэтического текста с опорой на его словарь (работы Ю.И. Левина, М.Л. Гаспарова, Е.Г. Эткинда и др.). В качестве рабочего приема при анализе С. с. М.Л. Гаспаров предлагает «чтение по частям речи» (Гаспаров. К анализу композиции лирического стихотворения, с. 160-161). Суть этого приема состоит в том, что в тексте выделяются слова, обозначающие: **предметы и понятия** (существительные), **действия и состояния** (глаголы), **качества и оценки** (прилагательные и наречия). С. с. наглядно выявляет, что именно (в зависимости от преобладания той или иной части речи) доминирует в мире произведения. Речь идет не только об отдельном, конкретном тексте, но и о систематическом обследовании поэтических *жанров* и направлений или индивидуальных *стилей*. Отбор предметов, реалий, понятий, признаков, набор действий в поэтическом тексте специфичен и определяется законами жанра и особенностями индивидуальной авторской манеры. Анализ существительных в том или ином стихотворении позволяет увидеть специфику его предметно-понятийного мира. Так, в С. с. романтического и символистского направлений возрастает роль прилагательных: художник-романтик или символист стремится не называть предмет, а указать на него, намекнуть, создать некое ассоциативное поле «соответствий» (излюбленная категория *символизма поэтики*). Отсюда переход от предметов к качествам, от существительных к прилагательным и наречиям. По наблюдениям М.В. Панова, в поэтических текстах символистов даже существительные «превращены в качественные прилагательные: в них убито предметное и стимулировано качественное значение. Прилагательные (как часть речи) вообще доминируют в символистском стихе. Все, что неспособно переосмыслиться в нечто качественное, превращено в нейтральный фон, в семантические связи» (Панов, с. 101). В стихах поэтов постсимволистских школ (акмеистов, футуристов), полемически обращенных против символистских *канонов*, напротив, резко возрастает роль существительных в предметном значении и глаголов.

Анализ С. с. дает возможность определить лексические, синонимические и тематические повторы, а также семантические переклички, образующие своего рода смысловой каркас (тематическую сетку) текста. Важно не только выделить лексические, синонимические, тематические повторы, но и определить их композиционную роль в семантической организации текста, увидеть различия между словарным и контекстным значением слова. Одно и то же слово, реализуя одновременно несколько своих семантических признаков, может принадлежать разным семантическим полям. Это явление поэтической многозначности слова требует особого внимания при анализе лирического стихотворения. Необходимость составления, изучения и интерпретации *частотных словарей* отдельных авторов и поэтических направлений издавна признана в филологической науке.

Лит-ра: *Белый Андрей.* Поэзия слова. Пг., 1922; *Гаспаров М.Л.* К анализу композиции лирического стихотворения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк. 1977; *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. М., 1995; *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986; *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966; *Левин Ю.И.* О частотном словаре языка поэта // Russian Literature. 1972. № 2; *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972; *Панов М.В.* Стилистика // Русский язык и советское общество: Проспект. Алма-Ата, 1962; *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993; *Шульская О.В.* К вопросу о применении статистических данных в исследовании поэтического идиолекта: На материале поэзии А.А. Межирова // Слово в русской советской поэзии. М., 1975; *Эткинд Е.Г.* Слово и контекст // Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб., 1998.

Д.М. Магомедова

СЛОВО (высказывание) – см.: *Разноречие прозаическое*

СЛУЧАЙ И НЕОБХОДИМОСТЬ в литературе – категории, с помощью которых освещается *автором* и оценивается *читателем* логика развития *сюжета* и проявляющийся в нем итоговый смысл жизненного поведения *героя*, его взаимоотношений с другими *персонажами* и с миром («судьба»).

Событие рассматривается в качестве С. прежде всего тогда, когда оно – условная отправная точка *сюжета*, ничем не подготовленная и ни из чего не проистекающая: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» («Пиковая дама»). К сколь бы значительным итогам ни привела начатая таким образом цепь событий, исходная оценка первого её звена не отменяется. Аналогичная, но не тождественная картина возникает в каждой точке резкого изменения хода событий: его отклонения от намеченной цели или, наоборот, возвращения в намеченную колею. В той же повести Пушкина внезапная смерть графини, галлюцинация Германа и его падение у гроба, неожиданные выигрыши и еще более неожиданный проигрыш в решающей игре – события, немотивированные в свете представлений героя о причинах и следствиях, но глубоко мотивированные с авторской точки зрения. Однако «беспредпосылочность» начального события или неожиданность последующих – не слишком надежный критерий различения С. и Н. даже в произведениях, связанных (как в нашем примере) с авантюрной традицией. Ведь общая логика смены основных стадий развития сюжета в «Пиковой даме»: попытка человека вырваться из рамок готовой социальной роли и судьбы, драматический взлет к мнимому величию и падение-возврат к еще большей ограниченности и несвободе – выглядит насквозь обусловленной и предопределенной. С. здесь – форма проявления скрытой Н., отличимая от последней лишь благодаря своей множественности и разнообразию вариантов. Такое соотношение категорий соответствует доминированию *циклической схемы*, которой подчинено *кумулятивное* «нанизывание» событий в центральном ее звене.

Совершенно иное их соотношение можно увидеть там, где у героя нет цели; плоскости «события, о котором говорится» и «события самого рассказывания» свободно переходят друг в друга, так что при отсутствии сюжета в обычном смысле ход событий складывается из одних неожиданных С., становящихся поводом для «отступлений» героя-рассказчика. Так обстоит дело в романах «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Л. Стерна и «Жак-фаталист и его хозяин» Д. Дидро. Доминирует, очевидно, кумуляция, которой циклическая схема подчинена, если она не отсутствует полностью: отсюда господство самодовлеющего С.

Иной и довольно сложный критерий различения вариантов событий даст их соотнесение с устойчивой содержательностью самой этой категории. Событие в художественном тексте и произведении – «перемещение персонажа через границу семантического поля» (Ю.М. Лотман) или же переход границы, разделяющей основные пространственно-временные сферы (частные, локальные *хронотопы*) изображенного мира. В свете этих определений можно различать, с одной стороны, события, выражающие сущность мира героя и связанные с его жизненной целью, с другой – их подобия: преодоление главным героем препятствий, но имеющих локальный характер, а иногда и мнимых; пересечение наиболее значимой границы, но второстепенным персонажем. Первые составляют схему сюжета, вторые дублируют отдельные её моменты или имеют ретардирующее значение. События первого типа читатель расценивает как проявление Н., второго – как игру С.

Простейший пример кумулятивной сказки показывает, что ничем не мотивированное начало сюжетной цепочки, приводящей в итоге к катастрофе, может характеризовать ограниченность изображенного мирка, который лишь для действующих лиц представляется миром (так обстоит дело в сериях обменов, обманов, пожираний, заселений жилищ и т. п.). Изображающий субъект (*рассказчик*) и слушатель, напротив, представляют внешний, широкий мир. Поэтому единственным подлинным событием становится выход за пределы первоначальных ограничений, переход рассказчика и слушателя – в момент «веселой катастрофы» (В.Я. Пропп) – с *точки зрения* персонажа, для которого в заключительной катастрофе нет ничего веселого, на точку зрения целиком внешнюю.

Сюжетная схема волшебной сказки знает, в сущности, только одно событие: переход главного героя через границу между «здешним» миром и потусторонним, т. е. событие смерти-воскресения. Но это единичное событие дробится и множится, преломляясь в символических формах, иногда затемняющих его смысл. Благодаря этому основные звенья циклической схемы (путешествие к границе, пребывание «там», возврат) растягиваются в относительно самостоятельные ряды, структура которых производит впечатление «нанизывания», а в решающие моменты – нагнетания. И обрамляющие звенья сюжетной схемы, и точки разрывов последовательности внутри неё используются для включения событий, как бы изъятых из других – по отношению к главному герою – судеб и сюжетов. В сущности, весь изображенный мир заинтересован в том, чтобы главный герой живым отправился в царство мертвых и вернулся оттуда обогащенным и обновленным. Это добровольно избранная и объективно героически-жертвенная судьба, что лишь подчеркнуто безуспешными происками всеми осуждаемых врагов и соперников. Все события, составляющие основу сюжета, пронизываются Н. Поэтому элемент С. может быть внесен лишь со стороны. Поводом для отправки героя всегда служат либо недобровольный переход границы «отсюда» другим персонажем (смерть родителей, похищение царевны или царицы, равнозначное смерти), либо вторжение в этот мир потусторонних существ, с которыми герой входит в прямой или опосредованный контакт (жар-птица, волшебные кони, отдача героя в залог или, наоборот, выкуп им другого персонажа). Другая разновидность С. – встреча с помощником, научающим, как перейти границу или дающим средства для этого. В обоих вариантах перед нами – подобия главного события: образец преодоления смерти с помощью магических умений или, наоборот, «обыкновенная» смерть.

В литературе, особенно эпической, кумулятивная и циклическая *сюжетные схемы* выступают в различных сочетаниях друг с другом. Кроме того, С.-сть или Н.-сть того или иного события могут быть по-разному оценены с точки зрения различных персонажей. Наконец, сама проблема С. и Н. может входить в кругозор ведущих героев произведения и быть предметом их рефлексии и дискуссий между ними напр., о «фатализме» (в романах Лермонтова и Л. Толстого) или о возможности «чуда» (в «Пиковой даме» и «Преступлении и наказании»). Все это осложняет общую картину. В то же время значимость катеогрий С. и Н. в ходе литературной эволюции отнюдь не уменьшается. Анализ их места и функций в сюжете литературного произведения способствует прояснению и проверке читательских впечатлений и проникновению в смысл событий.

Лит-ра: *Бочаров С.Г.* Случай или сказка? // Пушкин в XXI веке: Сб. в честь В.С. Непомнящего. М., 2006; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992; *Тамарченко Н.Д.* Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997; *Топоров В.Н.* Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994; *Хализев В.Е.* Функции случая в литературных сюжетах // Литературный процесс. М., 1981; *Bialik W.* Die Ästhetisierung der Kategorie des Zufalls in deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhundert. Poznań, 1978.

Н.Д. Тамарченко

СМЕХ – специфическая форма человеческой культуры: поведенческая, мимическая и словесная реакция на любые жизненные явления и ситуации, в основе которой – акт духовного преодоления разнообразных внешних и внутренних семиотических границ (*игра* различиями своего и чужого и смена связанных с ними *точек зрения*, по Жан Полю). В частности, речь идет о нарушении разнообразных запретов. Антипод С. – серьезность, напротив, утверждает всевозможные нормы и запреты в качестве необходимого условия существования культуры. В их взаимообусловленности воплощена противоречивость и «двусмысленность» самого понятия границы как фундаментального признака культуры (Ср.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999. С. 183).

В системе идей М.М. Бахтина, по мысли которого «культура существенно живет на границах», С. – общенародное мировосприятие средневековья и Ренессанса, восходящее к мифу и ритуалу (ср.: «ритуальный С.») и в дальнейшей истории культуры почти утраченное (ср. термины ученого «редуцированный С.», «несмеющийся С.»). Поэтому в центре внимания Бахтина – именно С., но не категория *комического*, характерная для классической эстетики (ее антипод вовсе не «серьезное», а *трагическое*) и, которая, по его мнению, охватывает лишь исторически поздние и раз-

розненные явления, имевшие подлинный глубокий смысл в рамках единой народно-смеховой культуры. Отсюда и предпочтение слова «смеховой». Наоборот, с точки зрения классической эстетики, Бахтин создал «теорию комического», одна из заслуг которой – «оправдание» той особой «области смешного, которая носит название грубой комики» (Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности // ВЛ. 1995. № 1. С. 154).

В основе «смеховой» концепции мира – идеи «народного (или родового) тела» и «веселого телесного избытка», избытка плодородия и роста. Она выражается в системе образов «гротескного реализма», т. е. образов «неготового тела» с характерным акцентированием «телесного низа», в разнородных «словесных смеховых произведениях» (в частности, в *пародиях*), а также в множестве проникнутых этой образностью внеофициальных форм праздничного публичного поведения и высказывания (карнавальное действо, народный театр, фамильярно-площадной жест и слово). Все эти формы – обрядово-зрелищные, словесно-смеховые и, наконец, формы и жанры фамильярно-площадной речи образуют в своей совокупности «карнавальную культуру». Специфические черты средневекового и ренессансного С., таким образом, – всенародность и праздничность как универсальность и даже космичность, отсутствие разделения на субъект и объект осмеяния (С. направлен на самих смеющихся, в карнавале «нет рампы»), амбивалентный – одновременно умерщвляющий и возрождающий – характер (С. «хоронит», но могила отождествляется с рождающим лоном, осмеяние приобщает к бессмертному «родовому телу»).

По Бахтину, средневековый С., будучи проявлением мифологического субстрата народной культуры (и в первую очередь – атрибутом идеи-образа «родового тела»), в то же время воплощает особую – критическую и вместе с тем возрождающую, обновляющую – реакцию этой культуры на исторически сложившуюся «отвлеченную духовность» (т. е. определенную тенденцию культуры христианской). Многовековая стабильность средневековой культуры и особенно ее кратковременный высший расцвет в эпоху Ренессанса были связаны для Бахтина с ролью С. в обеспечении ее равновесия и целостности. Этот аспект концепции ученого связан с общеевропейским кризисом христианской этики рубежа XIX–XX вв., отразившимся в книгах Ф. Ницше «Антихристианин» (1888, опубликовано в 1906) и В.В. Розанова «Темный лик» и «Люди лунного света» (1911–1913), а также в ряде работ З. Фрейда, из которых непосредственно с проблемой С. связано исследование «Остроумие в его отношении к бессознательному» (1905, рус. пер. – 1925). Следует также учесть полемику Розанова с идеями статьи Вл. Соловьева «Смысл любви» (1892–1894).

Именно этот аспект идей Бахтина о С. получил продолжение в исследованиях Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и др., где показано, что древнерусский С., будучи направлен в первую очередь на самих смеющихся, вполне уживается поэтому с положительным отношением к высшим религиозным ценностям.

Лит-ра: *Бахтин М.* ТФР. М., 1965; *Бергсон А.* Смех. М., 1992; *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981; *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в древней Руси. Л., 1984; *Пинский Л.Е.* Комическое // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989; *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., 1976; Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976; *Стеблин-Каменский М.И.* Апология смеха // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978; *Тамарченко Н.Д.* М.Бахтин и В.Розанов (идея «родового тела» и кризис христианской этики на рубеже XIX XX вв.) // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. Спб., 1995; *Фрейд З.* Остроумие в его отношении к бессознательному // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Т. 2. Тбилиси, 1991; *Preisendanz W., Warning R.* (Hg.). Das Komische. München, 1976.

Н.Д. Тамарченко

СМЫСЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – отношение *мира персонажей* к миру *читателя* (реальной действительности), составляющее концептуальную сторону литературного *произведения* и присущее ему в той же мере, в какой оно наделено собственным *текстом*. Поскольку смысл *знака* (строительного материала текстов) не тождествен его значению («Значение изъято из диалога ... В нем есть потенция смысла» (Бахтин. ЭСТ, с. 350), постольку С. х. необходимо реализовать в акте восприятия, что делает его отнюдь не очевидным. Здесь восприятие «не есть понимание слов путем суммирования шаг за шагом словесных значений, оно есть следование за целостным смыслом говоримого, который всегда располагается за пределами сказанного» (Гадамер, с. 262).

Произведение искусства как ценностно упорядоченный воображенный мир представляет собой концептуальный аналог мира реального. «У мира есть смысл» (Бахтин. ЭСТ, с. 361), однако этот высший смысл действительного (незавершенного) мира для человека, живущего в нем, всегда остается непостижимой тайной, тогда как С. х., будучи концептом мира, творчески завершенного *автором*, доступен читательскому восприятию. Но его постижение требует духовной активности: ответственного достраивания смыслового целого, которое не сводится к идее, якобы «вложенной» писателем в произведение (Л. Толстой энергично возражал против поисков такого смысла в «Анне Карениной»). Вопреки формуле Ц. Тодорова (автор поставляет слова, а читатель – смыслы) С. х. не отождествим также и с индивидуальным читательским осмыслением. «Никакая речь ... не имеет смысла, если она не воспринимается как вариация чего-то общего, что разделяется говорящим и его слушателями» (Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М., 1994. С. 53). Всякий смысл интерсубъективен: он «требует множественности сознаний» (Бахтин); «актуализироваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего» (ЭСТ, с. 350); смысл есть «истинная конвергенция (когда два направления мысли коснулись какой-нибудь стороны одной и той же правды)» (Бахтин. Т. 5, с. 317). С. х. актуализируется читательским сознанием как взаимодополнительным по отношению к авторскому сознанию, манифестированному в тексте: «Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается ... с самим собой» (Гадамер, с. 263). Во взаимодополнительности этих интенций «имеет место приобщение» (ЭСТ, с. 369) к общему для них смыслу, который не порождается ни одним из сознаний, но неявно присутствует в тексте до своей актуализации – подобно свету, существующему в мире прежде того, как возгорится излучающий его светильник (Анандавардхана, с. 70-71). Поэтому не всякое восполняющее усилие понимания (включая и позднейшие автокомментарии самого писателя) может быть признано адекватным насущному смысловому потенциалу произведения, питающему многообразие его *интерпретаций*. Границы адекватности истолкований С. х. могут быть установлены путем *анализа художественного*

текста.

Лит-ра: *Анандавардхана.* Дхваньялока. М., 1974; *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991; *Гиршман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007; *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006; *Смирнов И.П.* Смысл как таковой. СПб., 2001; *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001 (ч.1); *Фуксон Л.Ю.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999; *Фуксон Л.Ю.* Чтение. Кемерово, 2007.

В.И. Тюпа

СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ – такое общение любого субъекта речи в литературном *произведении*, выступающего в роли посредника между *миром персонажей* и действительностью *читателя*, в ходе или посредством которого осуществляется эстетическое событие изображения и оценки *героя* и его мира *автором*-творцом.

Различение в «едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте», двух аспектов – «события, о котором рассказано в произведении, и события самого рассказывания» – предложено М.М. Бахтиным (Формы времени и хронотопа в романе. С. 403–404). В его основе – факт двоякой ориентации произведения: «во-первых, на слушателей и вопринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием» (Формальный метод в литературоведении, с. 145-146). В «тематическом» или *сюжетном событии* участвуют персонажи, иногда – *рассказчик*; но не слушатель-читатель. Напротив, в С. р. принимает участие читатель-слушатель, но не герой (иное дело – вставные рассказы, но они прямо и непосредственно адресованы персонажам, а не читателю, существование которого в кругозор героя не входит). Событие и как элемент, и как целое *сюжета* локализовано в изображенном *хронотопе* – там, где не может «физически» присутствовать и действовать читатель; соответственно, и герой не может стать на такую *точку зрения* и занять место в таком пространстве-времени, где он и его жизнь рассматриваются в качестве вымышленной и рассказываемой для слушателей-читателей истории, т. е. там, где осуществляется С. р. События эти «происходят в разные времена (различные и по длительности) и в разных местах…» (Бахтин).

Такая позиция читателя-литературоведа по отношению к «событийной полноте произведения», при которой «мы воспринимаем эту полноту в её целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих её моментов», – одна из тех норм, которые, по слову Сомерсета Моэма, в действительности бывают исключениями. Традиция русской «реальной критики», продолженная господствующим направлением советского литературоведения, игнорировала специфику С. р., что открывало возможности произвола и деформаций – с разными целями – в истолкованиях изображенного автором мира. Наоборот, традиция русского формализма, продолженная структурализмом и постструктурализмом, в том числе и зарубежным, акцентировала творческую, порождающую природу С. р. Еще Тынянов заметил, что сказ «вводит в прозу не героя, а читателя» (Литературное сегодня. С. 160); через полвека было замечено: «без повествовательного акта, следовательно, нет повествовательного высказывания, а иногда нет и повествовательного содержания» (Женетт. Повествовательный дискурс, с. 63). В сущности, к этому акту сводится в подобных случаях вся событийность произведения, поскольку единственной безусловной (и научно постижимой) реальностью считается текст, а мир персонажей – продуктом в значительной мере непредсказуемого воздействия текста на индивидуальное воображение и опыт читателя.

Существуют и промежуточные, компромиссные научные позиции (В. Шмид), но необходимо продуманное и обоснованное различение С. р. и изображаемого этим рассказом события (с учетом их взаимодействия). На этой основе *сюжетология* и *нарратология* (теория *повествования*) могут быть разработаны в качестве самостоятельных – при всей их взаимосвязи и взаимодополнительности – литературоведческих дисциплин.

Лит-ра: *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // ВЛЭ; *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998; *Корман Б.О.* Избр. труды. Теория литературы. Ижевск, 2006; *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.).* ФМЛ. М., 1993; *Тынянов Ю.Н.* ПИЛК. М., 1977; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003; *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. статей. Л., 1969.

Н.Д. Тамарченко

СОБЫТИЕ СЮЖЕТНОЕ – перемещение *персонажа*, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного пространства и моменты художественного времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее, а также преодолением препятствий.

В истории осмысления категории С. с. выделяются по значимости трактовки Г.В.Ф. Гегеля и Ю.М. Лотмана: первая явно ориентирована на эпопею, вторая – на лирику. По мысли философа, необходимо «сначала установить различие между тем, что просто *происходит*, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму *события*. Просто *происходящим* можно назвать уже внешнюю сторону и реальность всякого человеческого действия, что не требует еще осуществления особенной цели, и вообще любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует. Если молния убивает человека, то это всего лишь внешнее происшествие, тогда как в завоевании вражеского города заключено нечто большее, а именно исполнение намеченной цели» (Гегель, с. 470). По формулировке литературоведа, «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» (Лотман, с. 282).

С. с., с одной стороны, – такое изменение в изображенном мире (в персонажах или в их взаимоотношениях друг с другом и с действительностью) которое рассматривается по отношению к цели героя, т. е. квалифицируется в качестве продвижения к цели или препятствия к ее достижению. Следовательно, речь идет об изменении *сюжетной ситуации*, частной или общей, единой для всего *произведения*. Но ситуация – как в том, так и в другом понимании, – неразрывно связана с условиями пространства-времени и является их выражением. Очевидно, что переход от одной ситуации к другой возможен лишь в виде замены или преобразования этих условий для персонажа – в результате ли его собственной активности (путешествие, новая оценка мира) или «активности» обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические пере-

мены). Но поскольку любой *хронотоп* – определенная система ценностей, что находит свое выражение в словесных *мотивах* – особенно в лирике, такого рода «перемещение персонажа» по отношению к миру является также пересечением границ «семантических полей». Поэтому, С. с., с другой стороны, – изменение в художественном тексте. Отсюда ясна взаимодополнительность приведенных определений С. с.

Итак, С. с., наряду с ситуацией, – важнейший элемент *сюжета* литературного произведения. С этой точки зрения, сюжет – ряд С. с. и одновременно – последовательность «частных» ситуаций. В отличие от ситуации, С. с. – обозначение динамического начала сюжета, т. е. выражение конфликта, либо временного, как в *эпике*, либо постоянного, как в *драме*. Соотношение ряда ситуаций и С. с. в динамическом развертывании произведения напоминает анализ движения как смены состояний покоя в апориях Зенона. Понятие С. с., как и понятие ситуации, лежит в основе определений не только сюжета, но и *мотива*.

Лит-ра: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Лотман Ю.М.* СХТ. М., 1970; *Томашевский Б. В.* ТЛП. М., 1996.

Н.Д. Тамарченко

СОДЕРЖАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ – см.: *Архитектоника, Произведение, Смысл художественный, Художественность, Эстетический объект*

СОН (персонажа) – особая *композиционно-речевая форма*, обладающая типической структурой. В ее состав входят: 1) границы С. и условно-реального мира, хотя бы одна из которых обязательно фиксируется в *тексте*; 2) определенный комплекс *мотивов*, с помощью которого передается содержание С. (особые пространство и время, отличные от тех, в которых происходят *события*, не включенные в С.; типические мотивы смерти, болезни, невозможности убежать от опасности, превращения и др.; *детали*, которые подчеркивают нереальность событий, происходящих во С., их странность с точки зрения законов действительности); 3) субъектная структура, основная особенность которой – преобладание *точки зрения персонажа* при возможном несовпадении субъекта речи и носителя точки зрения. В каждом конкретном случае эта константная структура варьируется в зависимости от авторских задач.

Так, возможны различные способы введения С. в *повествование*. Наиболее распространенным является тот, при котором С. *персонажа* описывается *повествователем* как бы со стороны (напр., в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, «Белой гвардии» М.А. Булгакова). Однако наряду с этой формой изображения может присутствовать и другая, когда содержание С. пересказывают персонажи, чаще всего сам герой-сновидец (Марфенька, Викентьев, Вера в «Обрыве» И.А. Гончарова; Митя и Грушенька в «Братьях Карамазовых» Достоевского; Стива, Вронский и Анна в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого). В этом случае С. обязательно выделяется графически. Если в произведении в целом повествование идет от третьего лица, С. оформляется как высказывание персонажа (прямая речь), что подчеркивает его особое место в тексте. Если же повествование идет от лица *рассказчика*, С. обычно выносится в другую главу («Сон смешного человека» Достоевского) или новый абзац (С. Гринева в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина).

В зависимости от того, как оформлены границы литературного С., также выделяются несколько его структурных разновидностей. Так наз. «необъявленные сны» (С.Г. Бочаров) нечетко отделены от условно-реального мира произведения (см., напр., С. героев в «Гробовщике» Пушкина, «Невском проспекте», «Портрете» и др. произведениях Гоголя, кошмар Свидригайлова в «Преступлении и наказании» и т. д.) Такая структура сновидения позволяет *автору* вести определенную игру с *читателем*. Поскольку С. этого типа чаще всего «утрачивают» свою начальную границу, то в процессе чтения обычно трудно отделить их от основного действия. Поэтому можно говорить о частичном сближении кругозоров читателя и героя, ибо читатель, как и персонаж, не способен отличить такое сновидение от условно-реального мира. События С. могут истолковываться неоднозначно – как нереальные или произошедшие в действительности, причем от избранной точки зрения существенно меняется смысл произведения.

Рефлексия автора над С. персонажа может проявляться также в удвоении, утроении (в принципе, в дублировании до бесконечности) границ сновидения: С. Чарткова в повести Н.В. Гоголя «Портрет», кошмар Свидригайлова в «Преступлении и наказании» Достоевского, С. сенатора Аблеухова в романе А. Белого «Петербург». Внутрь одной из границ может быть также помещен фрагмент текста, который не является собственно содержанием С., а представляет собой комментарии повествователя (С. Раскольникова о лошаденке в «Преступлении и наказании» Достоевского, вещий С. Алексея Турбина в «Белой гвардии» Булгакова).

С. другой разновидности имеют, напротив, максимально четко обозначенные границы (см., напр., С. в «Войне и мире» и С. Петьки Щеглова в «Белой гвардии»). Характер границ С. и реальности в произведении тесно связан с особенностями художественного мира в целом. Так, наличие в нем только С. с четко обозначенными границами позволяет предположить, что в этой художественной системе смешение реального и ирреального миров невозможно. Преобладание С. другого типа, напротив, указывает на возможность активного взаимодействия противоположных действительностей, так как сама их структура предполагает частичное смешение с реальностью, окружающей героев. Это позволяет, наряду с традиционно выделяемыми «психологической» и «сюжетной» функциями С., говорить также о его роли в создании общей картины мира в произведении.

Лит-ра: *Бочаров С.Г.* О смысле «Гробовщика» // *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М., 1985; *Дынник М.* Сон, как литературный прием // ЛЭ-СЛТ; *Кривонос В.Ш.* Сны и пробуждения в «Петербургских повестях» Гоголя // Пушкин и сны. Сны в фольклоре, искусстве и жизни человека. СПб., 2003; *Маркович В.М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Пушкин и сны. Сны в фольклоре, искусстве и жизни человека. СПб., 2003; *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. Барнаул, 2003; *Нечаенко Д.А.* Сон, заветных исполненный знаков. М., 1991; *Тамарченко Н.Д.* «Вещий сон» и художественная реальность у Пушкина и Достоевского («Капитанская дочка» и «Бесы») // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000; *Цивьян Т.В.* О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993; *Beguin A.* L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française: En 2 v. Marseille, 1937; *Ljunggren M.* The Dream of Rebirth: A study of Andrej Belyj's Novel «Peterburg». Stockholm, 1982.

О.В. Федунина

СОНЕТ (ит. sonetto, от прованс. sonet – песенка) – твердая стихотворная форма; стихотворение из 14 строк, сгруппи-

рованных в два катрена (на две *рифмы*) и два терцета (на две или три рифмы). Базовым считается **итальянский** С. abab abab (или abba abba) cdc dcd (или cde cde), слегка отклоняется от него **французский** – abba abba ccd eed (или ccd ede), еще радикальнее отступает от исходной модели **английский** С., где три катрена на самостоятельные рифмы замыкаются двустишием-кодой – abab cdcd efef gg. Чередование мужских и женских клаузул (за исключением итальянского С., где все окончания женские) подчиняется требованию альтернанса: нерифмующиеся стихи с одинаковым окончанием не должны стоять рядом.

Несмотря на строгость поэтической формы, С. может содержать «дефекты» в структуре, давшие название его неканоническим вариантам: **хвостатый** (два катрена и три терцета), С. **с кодой** (добавлена лишняя, 15-я строка), **безголовый** (один катрен и два терцета), **опрокинутый** (два терцета и два катрена), **хромой** (четвертый стих в катренах длиннее или короче на стопу) и др. Помимо этого, устанавливались и периодически нарушались метрические, композиционные и стилистические требования. Классический размер С., 5-ст. ямб, мог уступать место 6-ст. и даже 4-ст. *Композиция* была обязана передавать движение поэтической мысли, что акцентировалось графическим обособлением строф: первый катрен – декларация темы, второй – ее патетическое развитие, первый терцет – новая мысль, противоположная первой, второй терцет – «примирение» двух тем, их синтез; особая смысловая нагрузка приходилась на финальный стих – **сонетный замóк**. Эта композиционная нормативность не всегда соблюдалась, что выразилось в графическом оформлении С. – текст мог члениться пробелами на асимметричные части или представать сплошным графическим целым. Стилистически С. долгое время оставался регламентированной формой. Строки совпадали с высказыванием, в конце строфы ставилась точка, переносы не допускались. Рифмы подбирались точные и грамматические. Лексика требовалась высокая, существовал запрет на повторное употребление значимого слова, который позднее был упразднен. В тематическом отношении С. тяготел к философской, описательной и любовной лирике. С. традиционно считается наиболее совершенной из композиционно-строфических форм. Он представляет в известном смысле «модель гармонического слияния традиций и новаторства, идеала и его реального воплощения, свободы и необходимости» (О. И. Федотов).

Лит-ра: *Вишневский К. Д.* Разнообразные формы русского сонета // Russian Verse Theory: Proc. of the 1987 Conf. at UCLA. Columbus, 1989; Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985; *Гроссман Л.* Поэтика сонета // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925; *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003; *Михайличенко Б. С.* Теория сонетного жанра. Самарканд, 1995; Русский сонет: Сонеты русских поэтов начала XX века и советских поэтов. М., 1987; Русский сонет: XVIII – начало XX века. М., 1983; Сонет Серебряного века: Русский сонет конца XIX – начала XX века. М., 1990; *Федотов О. И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 2. М., 2002: Строфика; *Mönch W.* Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955; *Spiller M. R. G.* The Development of the Sonnet: An Introduction. London, 1992.

А.Г. Степанов

СОЦИАЛЬНО-КРИМИНАЛЬНЫЙ РОМАН – особая разновидность *жанра*, сложившаяся в европейской литературе 1830-х – 1840-х гг., для которой характерны следующие признаки: 1) противопоставление *хронотопа* большого города с его полюсами – высшим светом и «дном», в том числе и криминальным – идиллическому пространству, разрушающемуся под воздействием урбанизма; эта антитеза призвана продемонстрировать своеобразное двоемирие общественного устройства и обосновать социальную критику; 2) отрицательные стороны современного общества, его внутренние противоречия осознаются романистами во многом как следствия одновременно «преступности и государственной системы борьбы с нею» (Н.Д. Тамарченко); преступления, сыск, погони, следствие и суд, изображение тюрем – важнейшие сюжетные *мотивы*; 3) центральный *персонаж* – герой-благодетель (иногда тайный), чья сюжетная роль – «разрешать социальные противоречия, восстанавливать попранную добродетель» (Н.Д. Тамарченко): поэтому так важно, чтобы он был знатен и богат. В то же время можно говорить об амбивалентности этой фигуры: в прошлом сам *герой* этого типа – жертва криминального мира или социальной несправедливости. Поэтому с ним связана этическая проблема: возмездие за чужое преступление может перейти ту тонкую грань, когда восстановление справедливости оборачивается новым преступлением; возникает вопрос о соотношении человеческого и Божьего суда; 4) герой-благодетель, как правило, изменяется, духовно перерождается, во многом благодаря тому, что по логике *сюжета* он так или иначе проходит через смерть; его биография приобретает в сюжете особое значение: с помощью категорий *случая* и *необходимости* (судьбы) она выражает авторскую концепцию теодицеи, получает провиденциальное значение.

С.-к. р. возникает во Франции и в Англии, но очень скоро распространяется и в других западноевропейских странах и России. Его наиболее яркие образцы представлены не только произведениями беллетристов – «Парижские тайны» Э. Сю (1842–1843), «Граф Монте-Кристо» А. Дюма-отца (1844), «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского (1861–1862), а позднее знаменитые «Похождения Рокамболя» П.-А. Понсóн дю Террайля, но и романами признанных классиков: «Приключения Оливера Твиста» Ч. Диккенса (1837–1838), «Блеск и нищета куртизанок» О. де Бальзака (1847–1848), «Отверженные» В. Гюго (1862). Корни С.-к. р. обнаруживаются: 1) в готическом романе: наследуются сюжетообразующие мотивы преступления и наказания, неотвратимости возмездия – при очевидной переориентации нового типа романа на современную проблематику («ужасы потустороннего мира сменяются ужасами социальной несправедливости» – Т. Вановская); 2) в романтических драмах и повестях о «благородных разбойниках» (напр., «Разбойники» Шиллера, «Жан Сбогар» Нодье и др.); 3) в произведениях т. н. «неистовой школы» («Мертвый осел и гильотинированная женщина» Ж. Жанена, «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго, «Красная гостиница» и «Палач» О. Бальзака, «Шапмавер. Безнравственные рассказы» П. Бореля), в которых криминальные *темы* и мотивы нашли новую – по сравнению с готическим романом – трактовку. Используя открытия своих предшественников в области сюжетики, хронотопа, *системы персонажей*, С.-к. р., тем не менее, занимает в литературе особую нишу. Так, интерес к преступлению в нем прямо связан с обсуждением насущных социальных проблем, а значит с необходимостью исследовать причины современной преступности. История героя-благодетеля и многочисленных «падших», которым он пытается помочь, – это всегда перемещение по социальной

вертикали. При этом движение вверх по социальной лестнице может означать духовное падение героя (напр., Люсьена де Рюбампре в романе «Блеск и нищета куртизанок» О. Бальзака). Перед читателем открывается целый неизвестный до этого мир – «дно» с его специфическими законами, кастами, моралью, языком и даже фольклором. Романист в этом случае уподобляется социологу и этнографу, а его произведение сближается с жанром физиологического очерка. В то же время необходимость удержать внимание читателя требует от этой романной разновидности и особых способов оформления эмпирического материала. Отсюда привнесение в роман приемов газетных публикаций (многие образцы С.-к. р. читатели впервые узнали в виде романов-фельетонов) и *мелодрам*, с их ударными финалами отдельных частей, выводящими *интригу* на новый уровень ее развития. Влияние мелодрамы ощущается и в характерном для С.-к. р. на ранней стадии его развития разделении пространства на части и построении системы персонажей по критериям порока и добродетели. Отсюда излишнее морализаторство, приводящее к возникновению неоправданных длиннот.

Развитие С.-к. р. в самом скором времени выдвинуло в центр сюжета уже не одного героя, а пару персонажей: осложнились взаимоотношения между героем-благодетелем и героем-жертвой. Последний становится более самостоятельным, начинает рефлектировать и даже сопротивляться своему покровителю, не желая пассивно принимать те или иные его дары, перемены в судьбе. Активная жизненная позиция героя-жертвы, заявленное им право на выбор приводят к тому, что он становится субъектом повествования и в этом качестве оказывается наравне с прежним ведущим героем. Отношения внутри этой пары строятся теперь по принципу взаимовлияния, а роли в какой-то момент могут поменяться (таков поздний роман Ч. Диккенса «Большие надежды», явно испытавший влияние С.-к. р.). Изменения в структуре жанра заметно расшатывали его *«канон»* и привели к тому, что уже во второй половине XIX в. эта традиция существовала в сильно трансформированном виде, оставаясь все же узнаваемой. Напр., очевидно, что её учитывали такие романисты, как Ф.М. Достоевский (в «Подростке») и Л.Н. Толстой (в «Воскресении»). Утрачивая ведущую роль фигуры благодетеля как защитника оскорбленных, мстителя за их несчастья, С.-к. р. сближается с близкими ему разновидностями жанра: детективным и полицейским романом. В центре оказывается интерес к расследованию преступления, хотя, конечно, связанный с социальными проблемами современного общества (см., напр., романы Ж. Сименона) или же с изображением будней сотрудников правоохранительных структур. С другой стороны, интерес может сосредоточиваться и на «нравственно-психологических аспектах преступления и наказания» (Н.Д. Тамарченко). Таковы некоторые романы Ф. Дюрренматта (напр., «Судья и палач»), У. Фолкнера («Осквернитель праха») и др.

Лит-ра: *Вановская Т.В.* Кризис буржуазного социального романа во Франции в 1840-х годах // Уч. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1949. № 122. Вып. 16; *Тамарченко Н.Д.* Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х гг.). М., 2000; *Угрехелидзе В.Г.* Жанр социально-криминального романа (к постановке вопроса) // Филологический журнал. 2006. №1 (2); *Угрехелидзе В.Г.* Сюжетная структура социально-криминального романа // Филологический журнал. 2006. №2 (3); Французская литература 30-х – 40-х годов XIX века: вторая проза. М., 2006; *Цеховицер О.В.* Достоевский и социально-криминальный роман 1860–1870 гг. // Уч. зап. Ленингр. ун-та. 1939. № 47. Вып. 4.

В.Г. Угрехелидзе

СОЦРЕАЛИЗМА ПОЭТИКА см.: *Неклассическая художественность*

СРАВНЕНИЕ см.: *Тропы*

СРЕДНИЕ ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ см.: *Формы эпики*

СТАНОВЛЕНИЯ СЮЖЕТ – тип структуры событийного ряда, подчиненной сюжетообразующей идее становления человека; источник развертывания такого рода *сюжета* – ситуация несовпадения *героя* с собой, а целое – его жизненный путь, причем внутренняя динамика героя связана с движением реального биографического и *исторического времени*: поэтому обрамляющая *циклическая схема* включает в себя *схему кумулятивную*, причем «нарастание» в данном случае означает последовательное приобретение опыта.

Проблема «существенного становления человека», по мнению Бахтина, решается в целой группе разновидностей *романа* (всего их пять), лишь одну из которых – зато и самую репрезентативную – представляет собой «классический роман воспитания второй половины XVIII века». Если в романе испытания был готовый, неизменный и самотождественный, «внутренне неподвижный» герой («события и приключения» перемещают его в пространстве, «меняют его судьбу… его положение в жизни и в обществе, но сам он при этом остается неизменным и равным себе самому»), то содержанием сюжета оказывалось «движение судьбы и жизни такого готового героя». В романе становления, наоборот, «изменение самого героя приобретает *сюжетное значение*»; «время вносится внутрь человека, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни» (ЭСТ, с. 199–201); «жизнь с ее событиями, освещенная идеей становления, раскрывается как опыт героя, школа, среда, впервые образующие и формирующие характер героя и его мировоззрение» (ВЛЭ, с. 204). В динамике незавершенного (и отнюдь не всегда сознательного) самоопределения героя приобретаемый опыт может быть чрезвычайно важным фактором.

Собственно же в романе воспитания Бахтин видит один из «типов циклического становления, сохраняющий связь… с возрастами», а именно – «некоторый типически повторяющийся путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму», а также «изображение мира и жизни как опыта, как школы, через которую должен пройти всякий человек и вынести из нее один и тот же результат – протрезвение с той или иной степенью резиньяции». Ограниченность этого «типически повторяющегося пути» – в том, что изменение человека происходит на фоне неизменного «в своих устоях» мира: «наличный и устойчивый в этой наличности мир требовал от человека известного приспособления к нему, познания и подчинения наличным законам жизни» (Бахтин. ЭСТ, с. 201-202). В более позднем «реалистическом типе» романа становления внутреннее изменение – уже не частное дело человека: основная *ситуация сюжетная* связана, по мысли ученого, с историческим изменением мира, т. е. переходом от одной эпохи к другой, который совершается «в герое и через героя». Герой рассматривается как субъект исторического творчества: выбор им себя совпадает с историческим моментом самоопределения мира и оказывается существенным фактором рождения нового строя жизни (так обстоит

дело, напр., в «Войне и мире»).

Помимо случаев, когда С. с. или *испытания сюжет* выступают в чистом виде, существуют промежуточные или смешанные формы, в которых – в зависимости от типа героя – преобладает один из противоположных вариантов сюжетной структуры. Внутренне двойственный герой, находящийся в центре сюжета, означает доминирование идеи испытания; цельный центральный герой, в котором события стимулируют и развивают изначально заложенную («предобразованную») сущность, – доминирование идеи становления.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.* ВЛЭ; *Краснощекова Е.* «Память жанра» в романе «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003; *Тамарченко Н.Д.* Сюжет испытания и сюжет становления в романе (к изучению сюжетологических идей М.М. Бахтина) // Языки филологии: теория, история, диалог: Сб. науч. трудов к 70-летию М.М. Гиршмана. Донецк, 2007.

Н.Д. Тамарченко

СТАНСЫ (франц. stance, от итал. stanza, буквально – помещение, комната, остановка, покой; от лат. stare – стоять, останавливаться) – небольшое лирическое *стихотворение*, состоящее из *строф* (от 4 до 12 стихов в каждой), композиционно законченных и обособленных друг от друга. В итальянской, английской и французской традиции термином stanza именуется любое объединение стихотворных строк, строфа (например, Spenserian Stanza – спенсерова строфа; именно этой традиции следует Б. Томашевский в монографии «Стих и язык» (1959), когда применительно к поэзии Пушкина говорит о различных видах С., подразумевая строфы); в немецкой так нередко называют октаву.

В средние века и эпоху Возрождения, понятие С. было более определенным, чем в наше время, включая ряд требований относительно числа слогов в *стихе*, расположения *рифм* и т. п. В лирике трубадуров под С., в противовес значительным по объему лирическим и эпическим формам, подразумевалась небольшая песенка с куплетным построением.

В европейской и русской поэзии XVIII–XIX вв., когда С. вновь вошли в употребление, сохранилось требование композиционной и смысловой независимости строф, составляющих С., что формально выразилось в запрещении переносов из одной строфы в другую (строфического «enjambement») и в обязательности самостоятельных рифм, не повторяющихся в других строфах. Как писал А. Квятковский в «Поэтическом словаре», «после чтения каждого С. предполагается некоторая остановка, пауза, как бы для обдумывания». В русской поэзии форма С. чаще всего применялась в медитативной лирике.

В Европе С. называли свои стихотворения Гёте, Байрон, Шелли; в России – А. Сумароков, А. Востоков, И. Дмитриев, К. Рылеев, Е. Боратынский, П. Вяземский, Н. Языков, С. Шевырев, Я. Полонский, А. Апухтин, К. Фофанов: в Серебряном веке – И. Анненский, Ф. Сологуб, Н. Гумилев, В. Ходасевич, И. Северянин, О. Мандельштам, А. Ахматова. К. Бальмонт дал своей книге «Под северным небом» (1894) жанровый подзаголовок «Элегии, стансы, сонеты», никак не выделив при этом (в отличие от сонетов) эту форму среди других стихотворений книги. В современной поэзии это наименование лирических стихотворений, имеющих строгое строфическое строение, использовали А. Вознесенский, И. Бродский, О. Седакова, мн. др.

Наибольшую известность получили С. А. Пушкина («В надежде славы и добра...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), М. Лермонтова («Я не могу ни произнесть...»), С. Есенина («Я о своем таланте / Много знаю...»), О. Мандельштама (Я не хочу средь юношей тепличных...»), И. Бродского («Новые стансы Августе»), свидетельствующие о сохранении *памяти жанра*, что позволяет говорить о С. как об определенной жанровой форме в контексте русской традиции.

В русской поэзии С. писались в основном обособленными четверостишиями 4-стопного ямба с перекрестной рифмовкой. Однако встречаются и С., написанные восьмистишной строфой: в XIX в. так писали Н. Языков, С. Шевырев; в начале XX в. – В. Шилейко; восьмистишиями пишут С. современные авторы, ориентированные на иноязычную традицию: И. Бродский, О. Седакова (свой цикл С. 1979–1980 гг. она так и называет – «Стансы в манере Александра Попа»), А. Городницкий. Еще сложнее строфическая формула «Стансов к Хризанфу 1805 года» известного экспериментатора А. Востокова; он использует в них оригинальную семистишную строфу, написанную разностопным хореем.

Лит-ра: *Гаспаров М.* Стансы // Краткая лит. энциклопедия. Т. 7. М., 1972; *Дынник В.* Стансы // ЛЭ–СЛТ. Т. 2. М.; Л., 1925; *Квятковский А.* Стансы // Квятковский А. Поэтический словарь М., 1966; *Scott A.E.* Stanza // Current Literary Forms. A concise dictionary. London, 1979.

Ю.Б. Орлицкий

СТИЛИЗАЦИЯ – 1) в широком смысле слова: намеренная и явная имитация того или иного *стиля* (*стилистики*), полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей (Долинин, с. 180). В подобном значении С. выступает как родовое понятие в отношении таких художественно-речевых явлений, как *сказ*, *пародия*, *диалог* и С. в узком смысле (Бахтин, с. 247-248); 2) в узком смысле – авторская речь, сознательно ориентированная на определенный литературный стиль, в отличие от сказа, ориентированного на внелитературные жанровые и речевые формы (Долинин К.А.).

В русской литературе различные формы С. особенно активно использовались в конце XIX – начале XX вв. (в творчестве В.Я. Брюсова, И.Ф. Анненского, Вяч. Иванова, Андрея Белого, М.А. Кузмина, А.М. Ремизова, Б.А. Садовского, С.А. Ауслендера и др.), хотя и в более ранний период были известны жанровые и фольклорные С.

С. может (так же, как сказ) воспроизводить внелитературные жанровые и речевые формы; яркий пример этого – широко распространенная фольклорная С. С. и сказ, совпадая в противопоставленности литературной норме, «правильному», «современному», «беллетризованному», «нейтральному» слову, различаются характером отношений со «словом-первоисточником». Если сказ строится как имитация «чужого голоса», «устного речеведения» (В.В. Виноградов), индивидуальных интонаций, не застывших в фиксированные стилевые формы, не ставших элементом узнаваемой культуры, то С. (в узком смысле) тяготеет к воспроизведению стиля определенной культуры, которая воплощена в устоявшихся, организуемых традицией (нередко – канонических) формах. Не менее важными являются взаимоотталкивания и взаимопритяжения между С. и пародией. Классическое объяснение механизму этой взаимосвязи дал Ю.Н. Тынянов: «С. близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии

обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При С. этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от С. к пародии – один шаг; С., комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» (Тынянов, с. 201).

Тяготение к пародии оказывается наиболее органичным для С. чужой авторской манеры. Напр., общая для русской литературы начала XX в. тенденция к активизации *языка поэтического*, которая была в то время одним из свидетельств усиления личностного начала, оказывала сильное и своеобразное влияние на механизм взаимодействия индивидуальных манер двух авторов – стилизуемого и стилизующего. Нелинейность воспроизведения чужого стиля заложена уже в самой природе С. Немаловажным для прозы этих лет оказывается разграничение между С. и поэтикой произведений, написанных «по мотивам» памятников чужих культур и культурно-литературных форм. К.А. Долинин, причислив к последним трагедии И.Ф. Анненского, отмечает, что «в творчестве "по мотивам" задача художественного перевоплощения, интимно-родственного проникновения в дух и стиль иной культурной эпохи явно преобладает над задачей отчуждающей объективации. Стилизация же в более строгом смысле предполагает художественное истолкование (осмысление и переосмысление, аналитическую и полемическую объективизацию) чужого стиля и стоящего за ним чужого мировосприятия, чужой культуры; вследствие чего воспроизводимый стиль все же подвергается некоторой деформации в соответствии с авторским пониманием оригинала» (Долинин, с. 180-181).

В русской литературе XIX –XX вв. выделяются три разновидности С. – фольклорная, С. авторской манеры, «историческая». Они различаются по типу «отраженного объекта» С., среза культуры-«первоисточника» (фольклор, индивидуальный «авторский» стиль, литературный стиль и/или *жанр* определенной эпохи). В живой литературной практике эти разновидности тяготеют к интеграции. Так, «историческая» С. может сливаться с С. авторской манеры (особенно если последняя строится на общем фоне литературного стиля той эпохи, в которую жил стилизуемый автор). Фольклорная С. сливается с исторической, если в сознании стилизатора ставится знак равенства между категориями «народного» и «архаичного». Теоретически парадоксальное, на первый взгляд, сочетание фольклорной С. и С. авторской манеры (если первая связана с устным и существующим в бесчисленных вариантах творчеством, отражающим коллективную, «соборную» точку зрения, то вторая – с единожды письменно зафиксированным и сугубо личным творчеством) также оказывается возможным (проза А.М. Ремизова).

Проблема С. в лирической поэзии требует разграничить два ряда взаимосвязанных, но существенно различных явлений: С. речевую и С. жанровую. В первом случае речь идет об имитации, воспроизведении речевых форм чужого стиля (лексика, стилистика, стихотворный размер) в связи с *тематикой* или *сюжетом* текста. Во втором случае к речевой имитации добавляется воссоздание жанровой структуры: жанровый субъект, особенности *хронотопа*, композиционного построения и т.п. Различие между этими типами стилизации ощущали и сами поэты. М.А. Кузмин в статье «О прекрасной ясности» (1910) проводит четкую дифференциацию между так называемой «исторической» С. и С. в собственном смысле слова. Сходное разграничение содержит предисловие В.Я. Брюсова к неоконченной авторской антологии «Сны человечества», в которой поэт поставил задачу «воспроизвести на русском языке в последовательном ряде стихотворений все формы, в какие облекалась человеческая лирика». Сознательно отказавшись от переводов оригинальных образцов той или иной национальной поэзии, Брюсов предпочел создание «подражаний» и «самостоятельных произведений, написанных на основании внимательного изучения эпохи, с попыткой передать манеру эпохи и поэта» (Брюсов В.Я. Объяснение автора к «Снам человечества» // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 2. С. 460).

Поэзия конца XIX – начала XX вв. дает немало образцов речевой стилизации, которая не становится при этом стилизацией жанровой. Так, в стихотворении В.Я. Брюсова «Орфей и аргонавты» языковой образ чужого мира создается путем использования древнегреческого мифа о путешествии аргонавтов в качестве сюжетной основы; перечисления имен аргонавтов, упоминания о строительстве корабля Арго, о золотом руне, о *гимнах* Орфея, о Симплегадах – движущихся скалах, которые раздавливали корабли; а также – традиционной высокой поэтической лексики. Однако современный размер – четырехстопный дактиль, деление текста на четверостишия, перекрестная рифма, «слова-сигналы» символистской поэтики («чарователь», «дремота», «волшебный»), – свидетельствуют, что миф об аргонавтах увиден глазами человека XX в.

Жанровая стилизация предполагает более глубокую степень проникновения в чужой текст-источник. Но ее появление возможно только при условии восприятия жанровой структуры как особого «языка», что предполагает достаточно далекую дистанцию между современными жанровыми предпочтениями и традицией бытования воспроизводимого жанра. Такую дистанцию может создать новое литературное направление (например, романтизм для литературы 1840-х и далее годов) или принципиально другая культурная эпоха (чужая национальная культура с собственной *жанровой системой*).

С этой точки зрения закономерен вопрос о том, что́ избирается в качестве чужой культуры в ту или иную эпоху. Для XIX в. – такими чужими культурами были по преимуществу античность (*антологическая лирика*), Восток (Персия, арабская культура), фольклор (собственный, русский или славянский). «Филологичность» поэтической культуры рубежа XIX – XX вв. неизмеримо расширяет горизонты представлений о чужих культурах. Индийская, китайская, скандинавская, старо-французская, итальянская, мексиканская поэзия становится предметом поэтической рефлексии у К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, Вяч. Иванова, М.А. Кузмина, Н.С. Гумилева, Эллиса и др. Как чужая культура воспринимается уже и пушкинская эпоха, и даже, к середине 1900-х гг., некрасовская (именно так выглядят многие стихотворения сборника Андрея Белого «Пепел»). Но «филологичность» С. у Вяч. Иванова и Брюсова подразумевает воспроизведение не просто «образа культуры», но зачастую и жанрового языка, жанровой структуры той или иной эпохи. Предельным случаем такого рода С. можно считать реконструкции. Так, Вяч. Иванов включает в четвертый отдел сборника «Прозрачность» цикл стихотворений «в духе античных дифирамбов, предназначавшихся для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены» (Иванов Вяч. Примечание о дифирамбе // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. I. Брюссель, 1971. С. 816). Брюсов, обращаясь к

пушкинскому наследию, создает реконструкцию продолжения «Египетских ночей»: хотя он и пишет в предисловии, что «старался не выходить за пределы пушкинского словаря, его ритмики, его рифмы», при этом «чуждаясь всякой стилизации» (Брюсов В.Я. Египетские ночи: Поэма в 6 главах. (Обработка и окончание поэмы А.С. Пушкина) // Стремнины: Альманах. М., 1916. С. 3), это скорее означает отказ от термина, нежели переход к принципиально иному способу воспроизведения чужого стиля.

Еще в литературе XIX в. возникли, а в эпоху особенного интереса к С. во второй половине 1900 – первой половине 1910 гг. более чем интенсивно эксплуатировались своеобразные жанрово-стилевые модели. Подобные модели образовывали «квазижанры», в которых жанрово-стилевые регистры довольно жестко соединялись с *тематикой*. К наиболее популярным из подобных «квазижанров» можно отнести «русскую сказку» (родоначальником которой является В. Даль – Казак Луганский), «библейскую легенду», «восточную притчу», «житие», «итальянскую новеллу» (наиболее известный образец – «Песнь торжествующей любви» Тургенева); ближе к началу века определенную роль играли и модели, заимствованные из переводной литературы – прежде всего связанные с творчеством Флобера и Анри де Ренье. К данному резервуару моделей в разное время и с различной степенью интенсивности обращались Бунин («Смерть пророка», «Святые», «Аглая»), Куприн («Суламифь»), Андреев («Елеазар», «Иуда Искариот», «Царь»), Чириков («Волжские сказки») и другие авторы, в творческой палитре которых С. являлась достаточно маргинальной краской. Эти «квазижанры» были чисто количественными наполнителями эпохи стилизационного бума, экстенсивным фоном для произведений, в которых С. инспирировала подлинные жанровые новации.

Лит-ра: *Алпатов А.В.* Стилизация речи // Русская речь. 1970, № 4; *Бахтин М.М.* ППД. М., 1963; *Винокур Г.О.* О языке исторического романа // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991; *Долинин К.А.* Принципы стилизации в творчестве Анатоля Франса // Учён. зап. ЛГПИ им. Герцена. Т. 127. Л., 1958; *Долинин К.А.* Стилизация // КЛЭ. Т. 7. М., 1972; *Журавлева Н.В.* Художественные функции стилизации в романе серебряного века: Дисс... канд. филол. н. Воронеж, 2004; *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М., 1989; *Троицкий В.Ю.* Стилизация // Слово и образ. М., 1964; *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю.Н. ПИЛК. М., 1977; *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927; *Bereza A.* Problemy teorii stylizacji w satyrze. Wrocław, 1966; *Browel R.A.* Mirror on mirror. Translation, imitation, parody. Cambridge (Mass.), 1974. *Skwaarczyńska S.* Stylizacja I jej miejsce w nauce o literaturze // W okól literatury i teatru. 1971.

М.В. Козьменко, Д.М. Магомедова

СТИЛИСТИКА – наука о таких элементах языка, которые присоединяются к «чистому», непосредственному выражению мысли и сопровождают собственно семантическое содержание высказываемого, внося в него разного рода эмоционально-оценочные моменты (которые могут быть и «нулевыми»). Предметом С. являются экспрессивные средства языка, рассматриваемые с точки зрения механизма их образования, сферы их употребления и принципов отбора в зависимости от целей и обстановки речевого общения. В отличие от других лингвистических дисциплин, у С. нет своих особых единиц. Носителями стилистических значений являются единицы фонетические (ср. рекламу стоматологической клиники «Береги жубы ш детства»), морфологические и словообразовательные (ср. «секретарь» – «секретарша»), лексические («лик», «лицо», «морда») и синтаксические («Только не задерживайся! – Чтоб никакой задержки!»); они выполняют стилистическую функцию как бы «по совместительству», дополнительно к своим основным функциям. В *тексте* происходит суммирование экспрессивных элементов значения единиц всех уровней (ср.: «Не занимайтесь делами, которые не входят в вашу компетенцию» – «Не суй нос не в свое дело. Тебя тут только не хватало»).

Дополнительные значения, передаваемые единицами языка, включают сведения: 1) о сфере жизни, в которой происходит общение (**функционально-стилистическое значение**); 2) о типах ситуаций, в которых эти единицы, как правило, употребляются (**экспрессивно-стилистическое значение**); 3) об общественной оценке явлений, обозначенных данными единицами языка (**оценочно-стилистическое значение**). Эти стилистические значения в каждую историческую эпоху закреплены за единицами языка на основании их преимущественного употребления в определенных *контекстах* и ситуациях.

Для реализации важнейших функций языка (коммуникативной, информативной, волюнтативной) в языке оформились отдельные разновидности языка, которые характеризуются наличием в каждой из них особых лексико-фразеологических, а частично и словообразовательных и грамматических средств, по преимуществу используемых в данной разновидности. Варианты, или разновидности литературного языка, которые обусловлены различными сферами общения, называются **функциональными стилями языка.** Для большинства современных языков можно выделить следующие функциональные стили: 1) разговорный (в котором доминирует коммуникативная функция); 2) научный (доминирует информативная функция, имеющая когнитивный характер); 3) официально-деловой (доминирует информативная функция, обусловленная данной сферой коммуникации); 4) публицистический (доминируют информативная и волюнтативная функции); 5) литературно-художественный (доминирующая эмоционально-волюнтативная функция принимает вид поэтической функции).

Важнейший источник стилистических средств языка – синонимия. Слова и выражения, связанные между собой синонимическими отношениями, находятся в языке в отношениях стилистической соотносительности. Различие единиц по признакам **нейтральность—книжность—высокость,** с одной стороны, и **нейтральность—разговорность—просторечность,** с другой, есть различие по **экспрессивно-стилистическому значению.**

Экспрессивно-стилистическая окраска – постоянный признак слова или фразеологического выражения. Она фиксируется в толковых словарях в виде стилистических помет, которые устанавливают границы употребления слова. Определенный тип помет фиксирует у слова также **оценочно-стилистическое значение**, отношение к тому, что обозначено данным словом и выражением. Оценка может быть резко отрицательной, неодобрительной (ср. «сговор» / «соглашение»), иронической, пренебрежительной («недоносок»), но может быть и положительной («держава»), шутливой («благоверный "муж"») и т. п.

С. также изучает случаи языковой выразительности высказываний, которая создается за счет того, что слова и их сочетания приобретают переносные значения – т. е. становятся *тропами* или входят в состав стилистических *фигур*,

провоцирующих создание образного смысла. В основе тропа лежит перенос традиционного наименования в иную предметную область. В число основных тропов входят метафора, метаморфоза, метонимия, синекдоха (разновидность метонимии), гипербола, литота. К стилистическим фигурам можно отнести сравнение, эпитет, оксюморон. Вместе они образуют фигуры переосмысления.

Способностью активизировать образный смысл в языке обладают не только явления лексического уровня, но и фонетического, словообразовательного и грамматического (морфология и синтаксис). Так, особая звуковая организация текста позволяет усилить эмоциональное воздействие. Стилистическими ресурсами выразительности обладает и словообразовательный уровень языка. Именно он позволяет создавать новые слова и смыслы по существующим в языке моделям, обновляя как сами эти модели, так и используемые при окказиональном словообразовании морфемы. Окказионализмы в современном русском языке являются не только принадлежностью текстов художественной литературы, но и публицистики (*дерьмократы, демокрады, прихватизация, елевизор, телеревизор*). В языке художественной литературы активно используются и потенциальные семантические возможности морфологической категории рода «сексуализировать» свое грамматическое значение: ср. «Судорога вышла замуж за спазм» (Л. Страхов); «Где же скатерть-самобранка, Самолетова жена?» (В. Хлебников); данная стилистическая перспектива не закрыта и для других функциональных стилей языка, прежде всего для разговорного.

Стилистические явления в области синтаксиса связаны, во-первых, с порядком слов в предложении – это **инверсия** и **дислокация** – отдаленное расположение синтаксически связанных слов (ср. «Странная образовалась вокруг меня компания»). Во-вторых, релевантным оказывается сам принцип членения фразы и текста, и особую функцию распределения информации приобретает **парцелляция** – разбиение синтаксической конструкции в узле синтаксической связи: ср. «Телевидение система закрытая. / От зрителя». Особую функцию выполняет и синтаксический параллелизм, особенно в стихотворных текстах, где возникает вертикальный контекст и инверсия согласована с ритмообразованием.

В целом С. включает в себя три круга исследований, которые взаимно пересекаются: 1) С. языка; 2) С. речи; 3) С. художественной литературы (индивидуальная С.). В случае, когда С. занимается целостными речевыми образованиями и выходит на уровень текста, можно говорить о существовании С. текста.

Для изучения языка художественной литературы (или поэтического языка) оказывается важным понятие индивидуального стиля. Индивидуальный стиль, или идиостиль – это система содержательных и формальных лингвистических характеристик, которая делает способ языкового выражения определенного автора уникальным как в поэзии, так и в прозе. В этом смысле *язык поэтический* можно также рассматривать как систему, складывающуюся из индивидуально-авторских художественных стилистических систем.

Лит-ра: *Балли Ш.* Французская стилистика. М., 1961; *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963; *Винокур Т.Г.* Закономерности стилистического использования языковых единиц. М., 1980; *Григорьев В.П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983; *Золян С.Т.* К проблеме описания поэтического идиолекта // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986, № 2. Т. 45; *Золян С.Т.* От описания идиолекта – к грамматике идиостиля // Язык русской поэзии XX в.: Сб. научных трудов. М., 1989; *Кожина М.Н.* Стилистика русского языка. М., 1993; *Крылова О.А.* Лингвистическая стилистика. М., 2006; *Скребнев Ю.М.* Очерк теории стилистики. Горький, 1975; *Солганик Г.Я.* Стилистика. М., 1995; Стилистика и литературное редактирование / Под ред. В.И. Максимова. М., 2004.

Н.А. Фатеева

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ТРЕХМЕРНОСТЬ – речевая структура или «речевое целое» *романа*, а также близких к нему («романизированных») жанров, которые характеризуются сочетанием преобладающего «двуголосого слова» и вообще диалогического соотношения (взаимоосвещения) различных языков и речевых манер с «отодвинутостью от авторских уст» всей этой структуры: как любого элемента «языка» романа, так и любой из двух его плоскостей – изображающей речи или речи изображенной. Соотношение последних с авторским «интенциональным центром» и образует третью плоскость.

Термин находим прежде всего в статье Бахтина «Эпос и роман» (Бахтин М.М. ВЛЭ, с. 454), а также – в несколько измененном виде («прозаическая трехмерность») – в работе «Слово в романе» (Там же. С. 129). Наиболее развернутая и конкретизированная характеристика обозначаемой термином речевой структуры дана в статье «Из предыстории романного слова» (имеется в виду «Евгений Онегин»), хотя сам термин здесь и отсутствует: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. <...> Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» (Там же. С. 415-416).

Понятие «С. т.» связано в первую очередь с бахтинской типологией прозаического слова (Бахтин М.М. ППД. М. 1963. С. 249–253, 266–267): два противоположных типа – прямое авторское слово и слово объектное – образуют соответственно плоскости стилистической структуры, характерные для *эпики* как таковой (ср. первые две главы части третьей в книге В.Н. Волошинова «Марксизм и философия языка»). Третий тип – «двуголосые слова» – специфичен именно для романной *прозы*: при его господстве в речевом целом произведения границы между первыми двумя типами размываются (Волошинов В.Н. МФЯ. М., 1993. С. 131–132). Слова этого типа и создают третью плоскость стилистической структуры. Именно поэтому Бахтин говорит о С. т. исключительно по отношению к *роману*. В то же время двуголосые слова – возможные носители принципа внутренней диалогичности: «Эта внутренняя диалогизация, связанная с понижением объектности в разнонаправленных словах третьего типа, не есть, конечно, какая-нибудь новая разновидность этого типа. Это есть лишь тенденция, присущая всем явлениям данного типа (при условии разнонаправленности). В своем пределе эта тенденция приводит к распадению двуголосого слова на два вполне обособленных самостоятельных голоса. Другая же тенденция, присущая однонаправленным словам, при понижении объектности чужого слова в пределе приводит к полному слиянию голосов и, следовательно, к одноголосому слову первого типа. Между этими двумя пределами движутся все явления третьего типа» (ППД, с. 265). Итак, степень внутренней диалогизации в словах третьего типа может быть различной. Отсюда и воз-

можность различных дистанций по отношению к «авторскому центру» (см: ВЛЭ, с. 111-112). По-видимому, соотношение названных Бахтиным противоположных тенденций характеризует уже архитектоническую форму диалога автора и героя. Поэтому правомерно рассматривать термин «внутренняя диалогичность» в качестве синонима «С. т.» лишь в том случае, когда противопоставление *поэзии* и *прозы* затрагивает не только речевые структуры, но и связанный с ними эстетический объект: «В большинстве поэтических жанров <...> внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не входит в «эстетический объект» произведения <...> В романе же внутренняя диалогичность становится одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергается здесь специфической художественной обработке» (ВЛЭ, с. 97).

В *исторической поэтике* с понятием «С. т.» связано разграничение Бахтиным двух стилистических линий развития европейского романа: трехмерна лишь структура романов второй линии. Для романов первой линии характерен минимум внутренней диалогичности; ее недостаток компенсируется здесь соотнесенностью речевой структуры с фоном разноречия вне произведения (Там же. С. 186).

Наконец, нельзя не обратить внимания на сходство между определениями, с одной стороны, стилистической организации романа, а с другой – литературного *жанра* как такового у Бахтина. В обоих случаях речь идет о «трехмерности». По-видимому, с точки зрения ученого, уникальность стилистики романа заключается и в том, что, являясь лишь одним из аспектов или «параметров» жанра, она в то же время непосредственно воспроизводит все три определяющие структурные особенности этого «типического целого художественного высказывания».

Лит-ра: *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006; *Тамарченко Н.Д.* «Внутренняя диалогичность» слова и типология романа в работах М.М. Бахтина // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск. 1994.

Н.Д. Тамарченко

СТИЛЬ (от лат. stilus – грифель для письма, способ письма) в литературе – 1) узнаваемый тип единой, эстетически целенаправленной и опосредованно (через систему *композиционных форм речи в произведении*) проявленной упорядоченности фонетических, лексико-синтаксических и т. п. языковых особенностей всех высказываний *речевых субъектов*, а также функций этих высказываний; 2) общий регулятивный принцип такого рода особенностей высказываний и их композиционных форм в произведении, который осознается на фоне аналогичных художественных явлений и может быть воспроизведен путем *подражаний*, *стилизаций*, *вариаций* или *пародий*.

Теоретически возможны два основных противоположных и взаимодополняющих подхода к определению понятия «С.»: «В одном случае под стилем понимается нечто о б щ е е, т. е. то, что о б ъ е д и н я е т рассматриваемое явление с какими-то другими; <...> в этом случае стиль понимается как проявление некоторой единой системы, общей внутренней формы, лежащей в основе рассматриваемого круга явлений – иначе говоря, в основе того или иного «текста» ... В другом смысле под стилем может пониматься, напротив. нечто о с о б е н н о е, т. е. стилистические характеристики относятся в этом случае к *специфике* текста. Именно в этом случае говорят, в частности, о стиле того или иного писателя или художника, – вообще, об и н д и в и д у а л ь н о м стиле (тогда как с точки зрения первого подхода, исходящего из абстрактных системных характеристик, этот индивидуальный стиль может рассматриваться как определенная комбинация стилистических характеристик)» (Успенский, с. 487-488). В основе первого, типологического понимания С. л. может быть интуиция, подкрепляемая опытом сравнений. Что же касается второго, то любая специфика может быть правильно и уверенно определена только на фоне «общего» или «общепринятого»: иначе неизвестно, что именно мы вправе считать признаком индивидуальности.

Понятие «С.», с одной стороны, соотнесено со структурой *произведения*. Определение его отвечает на вопрос: какого рода особенности и какого именно уровня или аспекта этой структуры мы учитываем, говоря о С. С другой стороны, система признаков С. – выражение единой творческой установки, воплощение «художественной воли» *автора-творца*. С. – все целое (или «целостность») произведения; особое же измерение целого в данном случае заключается в зримости, проявленности этой установки вовне, для прямого наблюдения и восприятия *читателя*: »...стиль – это и есть непосредственно ощутимое присутствие и выражение этой целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении как целом». Поскольку в С. запечатлена авторская активность, он представляет собою наглядный результат творческой деятельности: «стиль выступает как “свое другое” по отношению к понятию “автор” и может быть определен как наиболее непосредственное и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе, материально воплощенный и творчески постигаемый “след” авторской активности, образующей и организующей художественную целостность» (Гиршман М.М. С. 76, 83).

При соотнесении тех особенностей произведения, которые принято считать признаками С., с установкой автора-творца (художественным заданием) по необходимости возникают три основных подхода и выделяются, соответственно, три аспекта проблемы.

1. Самый естественный читательский подход к тем свойствам произведения, которые принято относить к С., заключается в общем впечатлении какого-то особого и в то же время характерного (для автора, направления, эпохи, национальной культуры) «вида» или «облика» произведения. Это читательское отношение аналогично нашему знакомству с человеком: осознанию своеобразия именно этой личности и в то же время попытке определить ее соответствие или несоответствие тому или иному известному нам типу человека. При повторной встрече с человеком или С. происходит узнавание единственности и неповторимости Лица (вспомним слова Баратынского о «лица необщем выраженьи»), которое мы при этом непременно соотносим с другими лицами, похожими и непохожими. Об узнаваемости как важнейшем качестве С. пишет в одной из своих работ Г.О. Винокур: «Например, я прочел следующую тираду: “Хорошо было год, два, три, но когда это: вечера, балы, концерты, ужины, бальные платья, прически, выставляющие красоту тела, молодые и немолодые ухаживатели, все одинакие, все что-то как будто знающие, имеющие как будто право всем пользоваться и надо всем смеяться, когда летние месяцы на дачах с такой же природой, тоже только дающей верхи приятности жизни, когда и музыка и чтение, тоже такие же – только задирающие вопросы жизни, но не разрешающие их, – когда все это продолжалось 7, 8 лет, не только не обещая никакой перемены, но все больше теряя прелести, она пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчая-

ния, желания смерти". И я уверенно говорю, что это Лев Толстой, хотя я и не знаю, из какого произведения Толстого взяты эти строки. Но важно, что я узнаю здесь Льва Толстого не только потому, что в этом отрывке говорится о том, о чем часто и обычно говорит этот писатель, и не только по тому тону, с каким обычно о подобных предметах он говорит, но также по самому языку, по синтаксическим его приметам...» (Винокур, с. 121). К числу примет авторского С. здесь принадлежит не только необычный синтаксис, но и своеобразное отношение к слову: отказ от соблюдения литературных норм («ухаживатели», «одинакие») и запретов на буквальные словесные повторы («пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчаяния»), т. е. пренебрежение вообще всем тем, что может сделать речь «красивой».

В истории изучения С. подход к нему в свете проблемы «речевого лица» ярче всего выразился в знаменитом определении Ж.-Л. Бюффона «Le stile s'est de l'homme même». По мнению современного специалиста, эту формулу нужно понимать не в том смысле, что «каков стиль, таков и человек», а как «утверждение индивидуально присущего пишущему способа изложения и организации идей», причем такого способа, который обеспечивает произведению писателя, как замечает тут же Бюффон, целостность, подобную той, которую мы наблюдаем в творениях природы (Подгаецкая, с. 33). В этом же направлении строится определение П.Н. Сакулина: «Стиль нельзя отождествлять ни с формой в целом, ни с отдельными ее компонентами. Стиль <...> есть совокупность тех особенностей, которыми одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной. Так, архитектурная форма храма может быть разных стилей: готического, романского, византийского, мавританского и т. д. <...> Стиль – это своеобразие, отличие данной формы от других, ей аналогичных» (Сакулин, с. 140).

Таким образом, цельность, присущая С., т. е. особый «облик» формы, всегда представляет собой «типическое своеобразие». Те особенности формы, напр., отбора и расстановки слов у Л. Толстого, которые выглядят индивидуальными при сравнении этого автора с другими, типичны, если сопоставлять разные произведения этого же автора. Узнаваемым же делают С. повторяющиеся признаки его своеобразия или, по терминологии В. Кайзера, «стилистические приметы» (Stilzüge) – те «языковые явления, которые, именно в силу своей повторяемости, симптоматичны для построения произведения как целостности. <...> С другой стороны, эти стилистические приметы часто тем легче распознаваемы, тем выразительнее и действеннее, чем больше дело идет о явлениях, которые отклоняются от «обычной» речи. Если, к примеру, в стихотворении артикль многократно отсутствует там, где мы его должны ожидать, то мы имеем дело с приметой стиля, истолкование которой многое обещает» (Kayser. S. 100-101. Пер. М.И. Бента).

2. Не столько читательский, сколько специфически научный подход к проблеме акцентирует не узнаваемость, а взаимосвязь и взаимозависимость стилистических примет, в том числе относящихся к различным уровням или аспектам художественной структуры. Сюда относится классическое определение понятия «С.» в написанной еще в начале XX в. статье В.М. Жирмунского: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временно́е или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка **требует** соответствующей формы сводов. И как ученый палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает всё строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания» – конечно, в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов» (Жирмунский. Задачи поэтики, с. 34-35). Здесь вместо инстинктивного улавливания стилевого единства при опознании наглядных проявлений С. перед нами узнавание «конструкции» художественного произведения, схемы, по которой оно построено и которая мотивирует появление тех или иных «примет».

Однако если бы художественное творение просто воспроизводило какой-то традиционный принцип построения, нельзя было бы говорить о С. как противоречивом единстве повторяющегося и неповторимого. Поэтому «предсказуемое» в облике произведения должно сочетаться с неожиданным, а система, на которой основан С., должна быть реализована не полностью и не до конца. Д.С. Лихачев говорит о принципиальной для европейской архитектуры изучаемой им эпохи «неточности»: «В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы <...> Различаются и сами колонны – по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими ...). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок» <...> Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну «идеальную» колонну, создает в уме концепт окна данной стены здания или данного места стены, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, – притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью» (Лихачев. Несколько мыслей о «неточности» искусства..., с. 394-400). В результате заданность, предсказуемость и конструктивность сочетаются в С. с органичностью и неожиданностью, что и придает ему личный («авторский») характер.

3. Возможен акцент на двойственной природе С., на противоречивой взаимосвязи порождающего творческого принципа и его конкретной реализации. Приметы или признаки С., по общему мнению, находятся на «поверхности» произведения, т. е. представляют собой результат обработки материала (в данном случае речевого) и размещения его элементов в пространстве текста. Но в качестве системы, образующей «облик формы», С. выражает некий порождающий принцип, который находится именно в глубине художественного творения. Французский «Всеобщий словарь» 1771 г. назвал С. «своего рода душой высказывания». По формулировке современного теоретика, «фактура» стиля - «такая поверхность произведения, которая указывает на то, что *это же* самое, этот же творческий принцип лежит в самой глубине произведения и был в нем с самого начала» (Михайлов, с. 344).

Будучи, таким образом, достаточно традиционным, раз-

личение «материальной» поверхности и внематериальной глубины допускает два основных варианта истолкования. Один из них состоит в подчеркивании взаимоперехода и практической неразличимости двух противоположных аспектов обработанного и упорядоченного автором материала и выраженного в организации этого материала авторского мировосприятия. Но при таком понимании С., пренебрегающем различиями аспектов произведения в пользу, как иногда выражаются, его «формально-содержательного единства», это единство не может быть раскрыто в своей специфике как результат преодоления определенного внутреннего противоречия. Созидательно-творческие противоречия отыскиваются поэтому вне произведения – во взаимоотношениях между личностью творца и противостоящим творцу объектом. Противоположный подход заключается в идее «инобытия» творческого принципа, управляющего С., по отношению к действительности читателя-слушателя или зрителя, в которой он реализован.

Первый вариант решения проблемы С. разрабатывался в философской эстетике конца XVIII – начала XX вв. В статье Гёте «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788) названные три термина обозначают разные творческие ситуации: 1) «неподвижному» объекту (т. е. изолированному элементу или части природы) соответствует копирование художником наглядных, непосредственно воспринятых им внешних форм такого рода объектов; 2) сложному, состоящему из множества деталей и внутренне гармоничному объекту – целому природы отвечает такое духовное постижение этой целостности, которое, в сущности, заменяет «великий букварь природы» собственным языком художника и придает предмету характерную форму личности воспринимающего; 3) возможен также синтез простого подражания зримому с духовным постижением мира: при этом улавливается сам принцип порождения вещей, а формы природы воспринимаются одновременно как характерные для нее и выражающие душу художника. Поэтому созерцание и изучение «частностей» сочетается с самовыражением созерцателя: «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах» (Гете, с. 26-30). Определенный стимул для дальнейшего неразграничения «технического» и «идеологического» аспектов проблемы С. создал Ницше. В своих «Несвоевременных размышлениях» («Unzeitgemäße Betrachtungen», 1873) он говорит о С. в связи с противопоставлением двух создающих художественное произведение творческих сил или начал, вне которого, по его мнению, находится архитектура: «Архитектор не представляет из себя ни дионисийского, ни аполлоновского состояния». Связывая далее архитектуру с «победой над ненастьем» и «волей к власти» (и даже с реальной государственной властью), он заключает: «Высшее чувство власти и уверенности находит себе выражение в том, что обладает высшим стилем»; «Власть ... живущая с сознанием, что ей нельзя прекословить; покоящаяся в самой себе ... все это создает великий стиль» (Ницше, с. 385–386). Поскольку «победа над ненастьем», несомненно, соответствует аполлоническому упорядочению и введению в заданные рамки бесформенной дионисийской стихии, «высший» или великий» стиль – результат взаимопроникновения упорядоченности и стихийности (вплоть до полной их неразличимости), которое при этом освящено в качестве нормы непререкаемым авторитетом (властью).

Идеи Гёте оказались актуальными на рубеже XIX – XX вв. На его статью прямо ориентирована работа Вяч. Иванова «Манера, лицо и стиль» (1912). Однако русский философ вместо трех возможностей творчества, реализуемых разными художниками, видит процесс диалектического становления одного творца, перехода его от одной возможности к другой и подъема тем самым на новые, более высокие уровни постижения и воссоздания мира. Исходная ситуация, по Вяч. Иванову, – обретение «самобытным дарованием» «своеобразной **манеры** и собственного, ему одному свойственного **тона**». В данном случае под «манерой» имеется в виду не качество уже созданного творения, а «морфологический принцип художественного роста», который «уже заключает в себе, как в зерне, будущую индивидуальность как "благую весть"». Вторая ситуация выглядит отрицанием первой и переходом к следующей: это «обретение художественного **лица**», для чего необходимо пожертвовать манерой. Зато результатом самопожертвования может оказаться «новый морфологический принцип творческой жизни». Если в первом случае философ упоминал о музыке (что, несомненно, означало дионисийскую стихию), то в третьем новый принцип – «**стиль**» – прямо связывается с Аполлоном: его сила – «поистине сила Аполлона как богацелителя». И чтобы найти С., «необходимо уметь отчасти отказаться и от лица». Последующая цепь суждений Вяч. Иванова наиболее близка идеям Гете: «Манера есть субъективная форма, стиль - объективная. Манера непосредственна, стиль опосредован...». Зато сказанное далее о «большом стиле» представляется полемическим переосмыслением замечаний Ницше: «Он требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному или вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, например, истинная народность)» (Иванов, с. 616-626). Ницшевской идее авторитарности здесь противостоит идея вселенского или народного коллективизма.

В целом этот общий для разных мыслителей способ постижения природы С., помимо его чисто риторической привлекательности, приобрел влияние благодаря опоре на привычные категории субъекта и объекта. Возникла возможность перевести проблему на язык психологии творчества. В то же время при таком подходе смешиваются особенности, принадлежащие к разным аспектам произведения: *тексту*, с одной стороны, а с другой – структуре изображенного мира и той системе ценностей, которая воплощена в устройстве мира героя.

Второй вариант решения проблемы С. строится именно на различении поверхности и глубины произведения, что приводит к дуалистическому пониманию формы. Он обязан своим возникновением европейскому искусствоведческому формализму: Генрих Вельфлин в книге «Основные понятия истории искусств» (1915) разграничил «момент выражения» и «способ изображения как таковой». В дальнейшем новый подход продемонстрировал свою продуктивность в исследованиях по эстетике М.М. Бахтина и А.Ф. Лосева.

Бахтин разграничил два вида форм – «композиционные», организующие материал, и «архитектонические», упорядочивающие эстетический объект. Вне строгого разграничения этих форм, по его мнению, «правильная постановка **проблемы стиля** невозможна» (Бахтин. ВЛЭ, с. 22). Отсюда и следующее положение, уже включающее в себя и понятие установки (точнее – двух разных установок): «Соб-

ственно словесный стиль (отношение автора к языку и обусловленные им способы оперирования с языком) есть только отражение на данной природе материала его художественного стиля (отношения к жизни и миру жизни и обусловленного этим отношением способа обработки человека и его мира)...» (Бахтин. ЭСТ, с. 169). По А.Ф. Лосеву, проблема С. связана с различением «художественной структуры» и её же «сверхструктурной основы»: с одной стороны, «основного источника стиля» – его «*первообраза*» или «первичной модели» и, с другой – «композиционной схемы того произведения, о стиле которого идет речь» (Лосев, с. 224-225). Этим формулировкам, как равно и суждениям Бахтина, близки положения А.В. Михайлова: «»Слог» отражает варьирование общего, тогда как «стиль» в современном понимании охватывает особое целое произведения <...>, открывает путь внутрь и порождается внутренним смыслом целого...» (Михайлов, с. 344). Аналогично также различение Д.С. Лихачевым «стиля языка» и стиля «в широком искусствоведческом смысле этого слова» (Лихачев. Развитие русской литературы X–XVII веков, с. 11).

Серьезное освоение проблемы С. предполагает изучение мирового опыта определения понятия, а также классификаций, строящихся по различным основаниям. Самый популярный способ сравнительного описания разных С. – противопоставление их с помощью системы парных категорий. Напр., В.М. Жирмунский противопоставляет два типа стилевых структур в статье «О классической и романтической поэзии»; тот же принцип проявляется в разделении стилевых структур на «простые» и «сложные» (В.П. Григорьев); Д.С. Лихачев различает «первичные» и «вторичные» С. Сама же идея такого описания С., насколько известно, принадлежит Г. Вёльфлину и впервые использована в его известной книге «Ренессанс и барокко» (1889).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.* ВЛЭ; *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994; *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963; *Винокур Г.О.* Филологические исследования. М., 1990; *Гете И.-В.* Собр. соч.: В 10 томах. Т. 10. М., 1978; *Гиршман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007; *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979; *Жирмунский В.М.* ТЛ-ПС. Л., 1977; *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974; Историческая поэтика: Эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001; *Лихачев Д.С.* Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях // Philologica: Исследования по языку и литературе. Л., 1973; *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X – XVII веков. Л., 1973; *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994; *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980; *Михайлов А.В.* Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982; *Ницше Ф.* Очерки несвоевременного // Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Избр. произведения. Кн. 1. М., 1990; *Подгаецкая И.Ю.* Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982; *Сакулин П.Н.* Теория литературных стилей // Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990; *Успенский Б.А.* Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // ТЗС. 4 (IV). Тарту, 1969; *Чичерин А.В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1997; *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. 3. erweiterte Auflage. Bern, 1954.

Н.Д. Тамарченко

СТИХ (греч. stichos – ряд, строка) – 1. Стихотворная строка, стиховой ряд. 2. *Художественная речь* с особой ритмической организацией, которая выражается в сквозном и принудительном членении *текста* на отрезки (строки, стиховые ряды), воспринимаемые как равномерные (имеющие одинаковую меру) и равнозначные. 3. *Произведение*, созданное с учетом этих формальных требований. 4. Фрагмент Библии, Псалтыри, сохраняющий смысловую самостоятельность. 5. Произведение народной поэзии на религиозную тему («духовный стих»).

Слово С. было заимствовано как обозначение ряда предметов, составляющих нечто целое, например, ряд звуков, слогов, слов, из которых складывался законченный по смыслу речевой фрагмент (стих Библии). Только на рубеже XVI – XVII вв. оно приобрело привычное терминологическое значение: С. стали называть текст, состоящий из соразмерных речевых отрезков. В это же время в русскую культуру проникает слово «вѢршь, вірша», воспринятое через польский (wiersz), а также украинский и белорусский языки. Его звучание восходит к латинскому «versus», что значит «поворот» (отсюда «версификация», т.е. «речь, возвращающаяся к своему началу»). Некоторое время греческое и латинское слово употреблялись как синонимы, и только с падением силлабики греческий термин «stichos» вытеснил из русского языка его латинский эквивалент.

В каждой культуре, отмечал М.Л. Гаспаров, есть тексты повышенной важности, рассчитанные на запоминание и повторение. Лучше запомнить их помогал *ритм*. Он делал речь упорядоченной, заставляя воспринимать ее как правильную и красивую. Наибольшей четкости ритм достигал в стихотворном тексте: он делил речевой поток на определенные, легко охватываемые сознанием части. Повторение этих частей создавало ритмическое ожидание. Для того, чтобы речевую структуру определить как С., достаточно установить в ней «наличие закономерно повторяющегося ударения, заканчивающего речевую единицу и объективно обнаруживаемого материалом (рифма, клаузула, в особенности – пауза, и т.п.)» (Л.И. Тимофеев). Функция конечного ударения в том, что оно сохраняет строку как ритмическую единицу. Соседние строки могут существенно отличаться по длине (вольный стих), ритмическому строению (верлибр), но они «переживаются как равнозначные и равнодлительные» (М.И. Шапир). Это делает строку, стиховой ряд основной ритмической единицей С.

Каждая строка обладает интонационным единством. Нельзя без ущерба для смысла изменить, например, ее протяженность. Если пушкинский рефрен «Ночной зефир / Струит эфир. / Шумит, / Бежит / Гвадалквивир» превратить в привычный 4-ст. ямб, то С. лишится ритмического своеобразия. «Останутся те же слова, тот же ямб, но стихи перестанут передавать легкость почти бесплотного движения, струения». Ритм здесь «если и не подчиняет себе значения слов, то, по крайней мере, задает их основные параметры и тем самым определяет особенности смыслообразования» (И.В. Фоменко). Смысловая нагрузка распределяется по строкам равномерно. От этого более короткие ряды приобретают повышенную значимость. Однородные сказуемые в стихотворении Пушкина «шумит» и «бежит», благодаря вынесению в отдельные строки, наделяются особой выразительной силой. В *прозе* их семантический вес потерялся бы в грамматическом значении, нивелирующем смысловую самостоятельность слов. Если строки из пушкинского «Домика в Коломне» «В ней вкус был образованный, она / Читала сочиненья Эмина» преобразовать в прозу: «В ней вкус был

образованный, она читала сочиненья Эмина», то сочетание «она читала» интонационно изменится: выделенным окажется не слово «она», усиленное переносом («онá / читала»), а «читала» («она читáла»).

Графическое оформление, как видим, влияет на произнесение и «тем самым становится одним из компонентов стихотворной формы» (Л.И. Тимофеев). Так, авторская графика предопределила структуру верлибра А. Блока «Когда вы стоит на моем пути...» и *стихотворения в прозе* И. Тургенева «Н.Н.» («Стройно и тихо проходишь ты по жизненному пути...»). Графическая сегментация позволяет воспринимать текст как стихотворный, сообщает ему характерную стиховую *интонацию*, даже если сами строки лишены метрической или другой упорядоченности. Напротив, текст, в котором есть *метр*, но отсутствует членение на вертикально расположенные речевые единицы, воспринимается только как проза, пусть и экспериментальная (А. Белый). «Графическая сегментация служит прежде всего особого рода сигналом установки на стих, следуя которому наше сознание "вдвигает" предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру, в определенную историческую культурную традицию» (О.И. Федотов).

Членение речевого потока на стиховые ряды – обязательный и, как принято считать, достаточный признак, отличающий стихотворную речь от нестихотворной. Так, напечатанная раздельными строками проза легко превращается в С., а произвол допустимых в ней читательских членений и интонаций, ограничивается только одним, стиховым, членением, заданным автором. Вместе с тем попытки превратить в С. любой текст, механически прочитанный со стиховой интонацией, едва ли продуктивны. Расчлененный на отрезки фрагмент научной или газетной статьи не становится С., а остается текстом, произвольно разорванным на куски. Он «имеет такое же отношение к стихотворной речи, какое к осмысленному тексту имеют бессмысленные слова, демонстративно подчиненные Щербой законам русской грамматики...» (А.Л. Жовтис). Причина – в отсутствии смысловой мотивированности стихового членения нехудожественного текста.

Если проза имеет лишь один (синтаксический) принцип членения, то в С. их два – синтаксический и собственно стиховой, причем второй (членение на строки) является ведущим. Наше сознание настраивается на повтор речевых единиц, удерживает в памяти их объем, а несовпадение границ стихового ряда с синтаксическими границами нередко переживается как художественный эффект (см.: *Перенос*). В условиях «единства и тесноты стихового ряда» (Ю.Н. Тынянов) язык вынужден «изворачиваться, напрягать все свои запасные силы... использовать необычные слова и обороты» (М.Л. Гаспаров). С одной стороны, «нет ничего в стихе, чего не было в языке» (Л.И. Тимофеев), с другой, – «в языке нет самого явления стиха» (Б.В. Томашевский). Отсюда впечатление, что «слово в стихе значит больше, чем оно значит» (О.И. Федотов). Слова в С. «как бы выпирают, выходят на первый план, в то время как в прозе мы скользим по словам, задерживаясь на центральных словах предложений. То, что речь является не сплошь, а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов» (Б.В. Томашевский). По контрасту со «сканирующим» (неартикуляционным) чтением прозы чтение С. всегда интонационно выдвинуто. Речевой поток вынужден преодолевать ритмические препятствия, отстаивая свою драматически напряженную устремленность. Каждый структурный элемент, будь то стиховой ряд или строфа, служит уплотнению речевого материала, который переживается «изнутри»: «я... усвояю себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение... как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию...» (М.М. Бахтин).

Лит-ра: *Бухштаб Б. Я.* Об основах и типах русского стиха // Intern. J. of Slavic Linguistics a. Poetics. 1973. Vol. 16; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. 2-изд., доп. М., 2003; *Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Статьи о лингвистике стиха. М., 2004; *Лотман М.* К основаниям моделирующей поэтики // Тр. по рус. и славян. филол.: Литературоведение. Вып. 2. Тарту, 1996 (Новая сер.); *Ревзина О.Г.* Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. М., 2002; Русский стих. Метрика. Ритмика. Строфика. М., 1996; Стих, язык, поэзия: Памяти М.Л. Гаспарова. М.. 2006; *Тернер Ф., Пёппель Э.* Поэзия, мозг и время // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / пер. с англ. М., 1995; *Томашевский Б.В.* Стих и язык // Томашевский Б.В. Стих и язык: филол. очерки. М.; Л., 1959; *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : в 2 кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. М., 2002; *Шапир М.И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1. М., 2000.

А.Г. Степанов

СТИХОВЕДЕНИЕ И ПОЭТИКА. С. – раздел П., изучающий способы звуковой организации стихотворной речи. В связи с бурным развитием теории стиха в XX в. С. все настойчивей претендует на самостоятельный статус. Ориентируясь на изучение имманентных законов литературы, С. оставляет за пределами рассмотрения мировоззренческие, социальные и нравственные проблемы. Придерживаясь строгой научности, оно избирает предметом рассмотрения не априорные категории, возникающие в результате теоретико-литературных обобщений, а материальную форму словесного текста. Количественные методы, к которым оно апеллирует, позволяют обрабатывать большой объем материала, обеспечивая надежность результатов. В центре внимания С. три главных вопроса: 1. Чем отличается стих от прозы? 2. Чем отличается стих одного языка (или эпохи) от стиха другого языка или эпохи? 3. Чем отличается стих одного стихотворения от стиха другого? (М.Л. Гаспаров). Продолжая и развивая научные подходы П. к тексту, С. стремится к точности и доказательности. Если П. рассматривает стихотворную речь как наиболее характерное выражение поэтической функции языка («сосредоточенность внимания на сообщении ради него самого») (Р.О. Якобсон), то С. фокусирует внимание на элементах стиховой структуры, изучение которых представляет самостоятельную научную ценность.

Исследование стиха справедливо считается самой разработанной областью отечественного литературоведения, именуемой на Западе «русским методом». Статистический метод, группирующий многочисленные данные в таблицах, позволил представить объективную картину развития метрических и ритмических форм стиха, описать строфику, подробно изучить звуковой состав рифмы. И хотя можно встретить утверждения, настаивающие на том, что «теории стиха как единой отрасли научного знания до сих пор не существует» (М.И. Шапир), они вряд ли (во всяком случае в ближайшее время) способны поколебать прочное и относительно завершенное здание русской стиховедческой мысли.

Между тем все эти в высшей степени нужные и полезные сведения, добытые эмпирическим путем, остаются эстетически мало освоенными. Замечание о С. как об «эзотерической дисциплине» с методами, словарем и концептуальным аппаратом, трудными для непосвященных, к сожалению, не лишено оснований. Результатом такого герметизма стала ситуация, при которой С. «проливает мало света за пределы собственных границ. Действительно, мы видим, что оно вносит удивительно скромный вклад в дело общей интерпретации поэтических произведений. Мост от одной дисциплины к другой узок и шаток» (Х. Мейер). Тщательная «инвентаризация» стиховых фактов не выходит пока за рамки узкоматериального понимания художественной формы в ее «естественнонаучной – математической или лингвистической – определенности», при котором недооценивается «эмоционально-волевая напряженность формы» (М.М. Бахтин). «...Никакие подсчеты, – писал Г.О. Винокур, – измерения и таблицы, никакие теории «ипостас», «лейм» и «ускорений» не раскроют нам в метрической форме того, формой чего она является, т. е. поэзии». Вот почему в число насущных задач С. входит и вопрос о смыслообразующей роли компонентов стихотворной формы. Решение этого вопроса позволило бы, с одной стороны, использовать накопленные статистические данные по теории и истории стиха, а с другой – сохранить эстетическое измерение текста, в котором любая, в том числе и стихотворная, форма «есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (сотворящего форму) к содержанию» (М.М. Бахтин).

Лит-ра: *Гаспаров М.Л.* Поэтика // ЛЭТП. М., 2001; *Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Статьи о лингвистике стиха. М., 2004; *Зырянов О.В.* Об эстетике стиховой формы // Литературоведческий сб. Вып. 11. Донецк, 2002; *Лотман М.* К основаниям моделирующей поэтики // Тр. по рус. и славян. филол.: Литературоведение. Вып. 2. Тарту, 1996 (Новая сер.); Русский стих. Метрика. Ритмика. Строфика. М., 1996; Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М., 2006; *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. М., 2002; *Шапир М.И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М., 2000; *Эткинд Е.* Материя стиха. СПб., 1998; *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975; *Meyer H.* On the Spirit of Verse // The Disciplines of Criticism: Essays in Lit. Theory, Interpretation, a. History. New Haven; London, 1968.

А.Г. Степанов

СТИХОТВОРЕНИЕ – написанное *стихами* литературное *произведение* сравнительно небольшой величины. В этом самом широком смысле стихотворениями именуется поэтические произведения разных типов и *жанров*: *ода, элегия, баллада, сонет* и т.д.

Однако в XIX–XX вв. в понятие «стихотворение» начинает вкладываться более определенное содержание. Дело в том, что стих в этот период все отчетливее начинает осознаваться как необходимая форма *лирики*, которая позволяет воплотить в слове внутреннюю жизнь души в ее изменчивых и многосторонних проявлениях.

Отпечаток глубинной связи с лиризмом лежит на стиховых формах с момента их зарождения. Это видно даже в самом общем принципе ритмической организации стиха: необычном разделении речи на отдельные отрезки, которые приравниваются друг другу. Представьте себе, что к вам приходит знакомый и сообщает: «Я сейчас был в кино». Вы, наверное, спросите его о том, какой фильм он смотрел. Но если тот же знакомый скажет то же самое «в стиховой форме», расчленив фразу, интонационно выделив отдельные слова и приравняв их друг другу: «Я / сейчас / был/ в кино», – ваш вопрос скорее всего будет иным: «Что с тобой?» или «Что случилось?». И при всей примитивности пример этот показателен: необычное на фоне сложившихся языковых норм членение речи переносит центр тяжести с того, о чем говорится, на говорящего. Прочитав фразу: «Пошел дождь», – мы понимаем, о чем в ней говорится, но не улавливаем конкретного смысла высказывания, который может быть очень разным в зависимости, например, от того, что́ послужило его мотивировкой: бурная радость садовода или не менее бурное недовольство собирающегося в дорогу путника. А читая стихи, мы как бы слышим говорящего, его живое слово, голос, *интонацию*, а в ней живую конкретность и мысли, и чувства. Стихотворная форма способна «записать» эту интонационную конкретность в *тексте* поэтического произведения, – этим объясняется взаимное тяготение друг к другу стиха и лирики.

Однако на первых этапах развития поэзии стих нередко осознается как ее всеобщая форма, *проза* же вообще выводится за пределы искусства слова. И лишь по мере вызревания художественной прозы как преимущественной формы эпоса нового времени стих все яснее воспринимается как содержательная форма лирики. И поскольку в это время (в первой половине XIX в.) во многом утрачивает былую действенность четкая жанровая иерархия и классификация лирических форм, то понятие С. становится самым общим обозначением лирического жанра, малой лирической формы.

Пределы каждого С. ограничены сферой определенного переживания. «Отдельное произведение, – писал В. Белинский о лирике, – не может обнять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же момент быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов». Но вместе с тем и в отдельном лирическом моменте, так или иначе, воссоздаётся чувство «целостности жизни». Автор С. стремится сосредоточить жизнь в едином мгновении, в предельной конкретности которого художественным усилием открывается состояние мира. Такое сосредоточение мира в лирическом миге и становится самым общим формообразующим принципом С.

Вспомним, напр., классический образец русской лирики: «Я помню чудное мгновенье...» А.С. Пушкина. Как много это лирическое мгновенье в себя вмещает: не только воспевание счастливого мига, но и воспоминание о нем, и его, казалось бы, полную утрату. Жизнь и смерть чудного мгновенья у Пушкина не разрывают лирический мир контрастом, а встречаются друг с другом, и в их взаимообращенности мгновение действительно оказывается чудным, ибо возрождается не как преходящий миг, а как полнота бытия человеческого, синонимические имена которого «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Лирический мир этого стихотворения – поэтическое бытие памяти и любви, гармония множества жизненных встреч, разлук, новых встреч и единства всеобщей духовной истории, включающей в себя рождение – смерть – возрождение.

Чувствовать живую связь стиховой формы и лирического содержания очень важно для того, чтобы правильно читать поэтические произведения. Если, например, исходить только из тех событий, о которых рассказано в стихотворе-

нии Пушкина «Анчар», то может показаться, что все в этом произведении мрачно и безнадежно. Человечность разрушена и заменена трагическим противостоянием рабов и владык, зло торжествует, а смерть и разрушение распространяются и «к соседям в чуждые пределы». Но подумаем: а кто рассказал все это – владыка или раб? Ведь слышим-то мы истинно человеческий голос: обнажающее бесчеловечность поэтическое слово воплощает высокое достоинство и силу духа свободного человека. Его подлинно человеческое переживание, внутренне преодолевающее зло, воссоздается в этом лирическом стихотворении, мир которого – поэтическое бытие свободы.

Диалектика лирического мига и целостного мира создает то содержательное противоречие, которое так или иначе разрешается в структуре С. и становится одним из источников развития малой лирической формы в истории поэзии.

Лит-ра: *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1978; *Бройтман С.Н.* Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1995. №1; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; *Гиршман М.М.* Творчество А. Пушкина и современная теория поэтического произведения // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999; *Сильман Т.И.* Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.

М.М. Гиршман

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ – нестиховое лирическое *произведение* (см.: *Лирика*), *жанр*, конструктивным принципом которого служит не столько миниатюрный объем текста («Лесной ручей» Пришвина занимает 4 страницы), сколько сосредоточенность на ментальном событии, совершающемся в сознании говорящего и трансформирующем его статус из *рассказчика* в *лирического субъекта*.

Это событие состоит в откровении такой нетривиальной *точки зрения*, которая выявляет глубинную сущность созерцаемой жизни в обыденном ее фрагменте. Жанровая структура С. в п. определяется *пуантом* лирической рефлексии, несущим в себе «фаустовский» эффект (акцентированный или латентный) остановленного мгновения: «Все сошлось в одно, и мне стало так, что лучше и быть не могло, и некуда мне было больше стремиться» («Лесной ручей»). Поэтика «остановленного мгновения» (часто, но далеко не всегда *идиллического*), конструктивно определяющая *тематику*, *сюжет*, детализацию, *композицию*, *стилистику*, ритмико-интонационный строй С. в п., представляется необходимой жанровой характеристикой целого, позволяющей отграничивать данный жанр от прозаических миниатюр иной природы (*притча*, *анекдот*, микрорассказы, очерковые зарисовки, афористические фрагменты йенских романтиков или В. Розанова). Стиховедческие категории *метра* и *рифмы* к текстам С. в п. неприменимы, но им присуща общелирическая тенденция к *циклизации* – изначальная установка на соседство в рамках *цикла*.

Прозаизация стиха и одновременно проникновение лирики в *прозу* симптоматичны для «романизации» жанровой системы как общей тенденции литературного процесса в XIX столетии. Открытие жанра С. в п. совершается в «Petites poemes en prose» Ш. Бодлера (1857), опиравшегося на французскую традицию прозаической передачи иноязычных поэтических текстов. В русскую литературу С. в п. ввел И.С. Тургенев («Senilia», 1882), после которого к малой лирической прозе обратились многие (И. Анненский, В. Гаршин, В. Короленко, Я. Полонский, А. Белый, И. Бунин, М. Пришвин и др.).

Лит-ра: *Бальбуров Э.А.* Поэтика лирической прозы. Новосибирск, 1985; *Геймбух Е.Ю.* Лирическая миниатюра в системе родов и жанров. М., 2004; *Гроссман Л.* Последняя поэма Тургенева («Senilia») // Гроссман Л. Портрет Манон Леско. М., 1922; *Иссова Л.Н.* Жанр «стихотворений в прозе» в русской литературе. Воронеж, 1969; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002; Воронеж, 1991; *Шаталов С.* Проблемы поэтики И.С. Тургенева. М., 1969.

В.И. Тюпа

СТРОФА (греч. strophē – кружение, поворот) – группа *стихов*, объединенных ритмико-интонационным и тематическим единством. Инвариантным следует считать такое построение, когда С. «является одновременно законченным синтаксическим и тематическим целым: она заканчивается точкой и заключает в себе самостоятельную мысль» (В.М. Жирмунский). Интонационный контур С. складывается из повышающейся интонационной антикаденции ее начальной части и понижающейся каденции конечной части. К концу С. *ритм*, как правило, облегчается: укорачивается строка, сокращается клаузула, возрастает неполноударность.

Возникнув в античную эпоху, С. обозначала «порцию стихотворного текста, которую успевал пропеть хор трагедии или комедии, завершив один круг по орхестре; двигаясь по тому же кругу в обратном направлении, хор исполнял антистрофу; в совокупности они составляли систему» (О.И. Федотов). В основе рождения С., таким образом, лежал мусический импульс, в котором доминировало музыкальное начало. «Сочинение стихов было, по существу, вписыванием слов в музыкальную раму, которая в простых размерах (гекзаметры, ямбическая поэзия) могла ограничиваться временными соотношениями, сохраняющимися и в декламации, но в сложных строфах лирики всегда подкреплялась мелодией» (М.Г. Харлап). Впоследствии, когда поэзия отделилась от музыки, С. стала средством стихотворной *композиции*, а ее связь с музыкой сохранилась, например, в песенных *жанрах* фольклора. В античной метрике С. – комбинация стихов, различающихся метрически (элегический дистих) и/или по длине (логаэдические строфы). Являясь «конструкцией, построенной на сопоставлении хотя бы двух стиховых единиц», С. представляет собой одновременно «смысловую конструкцию» (Ю.М. Лотман).

Из всех стиховых единиц С. легче всего принимает на себя семантическую нагрузку. Так, в «Евгении Онегине» она позволяет объединить разнородный тематический материал и мотивирует переход от одной мысли к другой, от событийного ряда к внесюжетным элементам композиции. Этим во многом достигается эффект «свободного романа». Поскольку в пушкинском тексте «стиховое время и энергия равномерно уделяется каждой строфе», композиционно отмеченным стало даже отсутствие строф. «Вместо словесных масс – динамический знак, указывающий на них; вместо определенного семантического веса – неопределенный, загадочный семантический иероглиф, под углом зрения которого следующие строфы и строки воспринимаются усложненными, обремененными семантически» (Ю.Н. Тынянов). В «Домике в Коломне» октава, являя «простор для живого рассказа, пересекаемого заключительным двустишием коды, в котором дан неожиданный поворот темы, остроумная концовка или просто завершающий последний штрих, освещающий новым светом всю картину» (В.А. Никонов), становится едва ли не «главным действую-

щим лицом». Она определяет *сюжет* и композицию произведения: чередование «женских» и «мужских» слогов могло подсказать Пушкину авантюрную историю с переодеванием мужчины в женщину. Конструктивную роль играет и цифровой эквивалент октавы – 8. Количество строф кратно восьми, а всё анекдотическое происшествие укладывается в восемь суток и заканчивается в воскресенье (С.А. Фомичев). В ряде случаев строфическая композиция воплощает принцип мышления поэта. Так, в «строфических двойчатках» Ф. Тютчева (16 строк, разделенные пробелом на два восьмистишия) идеи тождества и антитезы выражены парностью строфического построения.

Содержательный потенциал С. зависит от того, с каким семантическим планом она соотносится (см.: *Твердые строфические формы*). Рондо, триолет, рондель и другие строфы романского происхождения, отсылая к культуре европейского средневековья, свидетельствуют о важности для поэта именно этой традиции. Терцины ассоциируются с кругом тем и настроений, заданных «Божественной комедией» Данте. Ориенталистская семантика экзотических строф (рубаи, газелла) призвана воссоздать восточный колорит. Эту задачу могут решать и мнимо восточные строфы. Так, С. стихотворения С. Есенина «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» лишена инокультурного источника, но в структурном плане (рамочный принцип и повторы строк) – это «псевдоимитация персидской витиеватости» (О.И. Федотов).

Б.В. Томашевский одним из первых заметил, что всякая более или менее развитая С. обладает эмоционально-тематическим наполнением. Исследуя строфику Пушкина, он установил, что стихотворения, посвященные лицейской годовщине, написаны одинаковой С., которая ассоциировалась для поэта с данной темой. Примером реализации жанрово-строфической памяти может служить «Черная шаль» Пушкина, отсылающая к русскому переводу немецкой баллады Л. Уланда «Мщение» («Die Rache»), сделанного В. Жуковским. Вместе с тем пушкинский текст сам становится метрико-строфическим прототипом для создания сюжетных вариаций на заданную балладой тему (любовь, измена, месть). В «Черной шали» С. выступает в функции «ритмико-структурного клише, имеющего тенденцию срастания с жанром» (К.Д. Вишневский). Это подтверждает суждение о том, что «язык строфы определяется ее исторической судьбой, то есть определенным образцом, писанным в данной форме» (Б.В. Томашевский). Здесь срабатывает тот же механизм семантизации, что и в метрике: «Код теряет первоначальную пустоту и гибкость, начинает предопределять лексическое и синтаксическое заполнение, “ожанривается”, приобретает черты “эмблемы” или “подзаголовка”, а комплекс “код + значение” превращается в канон или шаблон» (Ю.И. Левин).

Хотя строгой прикрепленности С. к жанру не существует (особенно это характерно для четверостиший в силу их универсальности), отдельные разновидности строф не чуждаются эмоциональных и тематических предпочтений. Е. Баратынский, использовав в стихотворении «На смерть Гете» С. «Песни о вещем Олеге», по-видимому, уловил ее семантическую доминанту: связь строфической формы с мыслями о жребии, судьбе и выполненном предназначении. «Тождество метрической (строфической) структуры связало оба стихотворения в архетекст, в рамках которого пушкинский “волхв” и персонаж стихотворения Баратынского “Гёте” оказались вариантами одного архетипа» (С.А. Шахвердов). Сопоставляя стихотворения, написанные четверостишиями 6-ст. цезурованного ямба (ЯбаБаБ), нетрудно заметить, что некоторые из них складываются в группу мемориальных текстов, посвященных памяти поэта. В этом случае можно говорить о семантическом ореоле, свойственном не только размерам, но и моделям строф. Это подтверждает преимущественно бессознательный характер воспроизводства стиховых форм, в которых откладывается коллективный художественный опыт, и указывает на существование хотя и абстрактной, но вполне устойчивой семантики, аккумулируемой строфами.

Лит-ра: *Вишневский К. Д.* Введение в строфику // Проблемы теории стиха. Л., 1984; *Вишневский К. Д.* Строфика Лермонтова // Творчество М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1965; *Гаспаров М.Л.* Строфическая традиция и эксперимент // Гаспаров М.Л. Избр. труды. М., 1997. Т. 3; *Жирмунский В.М.* ТС. Л., 1975; *Никонов В.А.* Строфика // Изучение стихосложения в школе: сб. ст. М., 1960; *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина // Томашевский Б.В. Стих и язык: Филол. очерки. М.; Л., 1959; *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 2: Строфика. М., 2002; *Фомичев С.А.* Октавы «Домика в Коломне» Пушкина (строфа и сюжет) // Проблемы теории стиха. Л., 1984; *Шапир М.И.* Семантические лейтмотивы иронической октавы (Байрон – Пушкин – Тимур Кибиров) // Philologica. 2003/2005. Т. 8. № 19/20.

А.Г. Степанов

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ *–текст* литературного *произведения*, понятый как сложно построенный смысл. В отличие от *композиции*, средства которой имеют материальную, словесную природу, С. х. – идеальное образование; отношение между нею и композицией можно уподобить отношениям построенного здания и его проекта, плана. Т. о., С. х. – теоретический эквивалент эмпирическому понятию композиции. Если композиция предполагает анализ явленных элементов худ. текста в их реальном расположении, то структура включает скрытые отношения между элементами, которые могут быть выявлены лишь в процессе научного исследования текста.

С. х. – частный случай любой структуры, отвечающей принципам целостности, трансформации и саморегулирования, считает Ж. Вьет. Принято выделять три основных принципа структурности: системность, модельность, иерархичность (Лотман, с. 12-13). Всякий худ. текст одновременно реализует и преодолевает особую систему художественного языка, отличающегося от других видов языка принципиальной эксклюзивностью высказываний, а также разделением на две со-противопоставленные системы: *стих* и *прозу*. Такое понимание складывается в лит-рах нового и новейшего времени и противостоит статусу древних литератур, к-рые полагали основной ценностью повторяемость худ. *приемов* и практически не разграничивали стих и прозу. Так, напр., «в Греции поэзия и проза, выйдя из одной и той же системы ритмических антитез, были искони совместны. Но еще правильнее было бы сказать, что в Греции не было отстоявшихся ни прозы, ни поэзии» (Фрейденберг, с. 264). Системный характер структуры проявляется и в том, что «соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных» (Levi-Strauss, 306).

Другим принципом структуры является модельность, к-рая включает в себя доминирующие признаки текста. Текст полнее модели, модель «идеальнее», «правильнее» текста. То, что в одной группе текстов относится к доминирующим признакам, в другой может не быть релевантным С. х. Так,

повторяемость и взаимное расположение звуков очень важны для стихотворной поэтики К. Бальмонта, но не имеют никакого значения для «Войны и мира» Л.Н. Толстого, где звуковая форма полностью поглощается семантикой.

Наконец, понятие С. х. немыслимо без иерархичности. Структурная поэтика выделяет в худ. тексте ряд уровней, располагаемых друг над другом по мере усложнения организации. В силу иерархичности «одно и то же явление может выступать в одних связях как текст, а в других как система, дешифрующая тексты более низкого уровня» (Лотман, с. 13). Благодаря иерархичности в любом худ. тексте можно выделить семантическую информацию, к-рая «допускает вполне точный перевод... поскольку она основана на символах и законах универсальной логики, одинаковых во всех языках» и эстетическую, которая относится «не к универсальному набору символов, а только к набору знаний, общих для приемника и передатчика; она теоретически непереводима на другой «язык» или в систему логических символов потому, что другого такого языка для передачи этой информации попросту не существует» (Моль, с. 202–203).

Следовательно, худ. текст представляет, с одной стороны, реализацию нормы, а с другой – ее регулярное нарушение. В нек-рых произведениях авангардной литературы нарушения приобретают системный характер, что колеблет устойчивость С. х. Рефлексия над такого рода текстами приводит к замене понятия структуры понятием ризомы, используемым в работах постструктуралистов. В отличие от структуры, ризома определяется как неструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и реализации ее внутреннего креативного потенциала самофигурирования (Deleuze G., Guattari F.).

Лит-ра: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972; *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966; *Серио П.* Стуктура и целостность. М., 2001; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998; *Levi-Strauss C.* Antropologie structurale. Plon, 1958; *Deleuze G., Guattari F.* Rhizome. P., 1976; *Viet G.* Les methodes structuralistes dans les sciences sociales. P., 1965.

Ю.В. Шатин

СТРУКТУРАЛИЗМ В ПОЭТИКЕ – научное направление 1950–80-х гг., ставившее целью описание и изучение *структур художественных* фольклора и лит-ры. Становление С. связано с работами фр. этнолога К. Леви-Стросса, к-рый ввел понятие бинарной оппозиции, относящееся, в отличие от теории Ф. де Соссюра, не только к языку, но и к внутренней организации мифологического текста.

Основные положения С. были подготовлены предшествующими направлениями гуманитарной мысли; прежде всего, следует назвать работы А. Белого о *стихе*, Б. Яворского о строении музыкальной речи, М. Бахтина о полифонии лит. текста (см.: *Полифония*), В.Я. Проппа о структуре волшебной сказки, С. Эйзенштейна о кино. Кроме того, С. в СССР во многом опирался на идеи формальной школы, прежде всего, теоретиков ОПОЯЗа. До К. Леви-Стросса понятие худ. структуры четко сформулировано в Тезисах Пражского лингвистического кружка (1929): «Поэтическое произведение – это функциональная структура, и различные элементы ее не могут быть поняты вне связи с целым. Элементы объективно тождественные могут приобретать в различных структурах совершенно различные функции» (С. 29).

Ведущими центрами С. являлись Франция и СССР. Во Франции С. наиболее полно представлен в работах исследователей, группировавшихся вокруг редакции журнала «Tel Quel» (К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, М. Фуко, Р. Барт, Ц. Тодоров и др.). Перенесение принципов исследования худ. структуры на другие феномены культуры (мода, карточные гадания, обряды, правила этикета и т. д.) потребовало обращения к идеям семиологии Ф. де Соссюра (менее востребованными оказались семиотические идеи Ч. Пирса). Понимание текста как целостного *знака* привело к усилению интереса не только к означаемой, но и означающей стороне худ. высказывания.

Одновременно с этим французский С. разграничил принципы структурного и текстового анализа. Цель структурного анализа *повествования* – «исходя из всех существующих повествований, разрабатывать единую нарративную модель»; цель текстового анализа – «произвести подвижную структурацию текста (структурацию, которая меняется от читателя к читателю на протяжении Истории), проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс означивания» (Барт, с. 424-425). Функциональной единицей структурного анализа является *мотив* (в смысле В.Я. Проппа), функциональной единицей текстового анализа выступает т. наз. лексия (lexie) – короткий сегмент текста, образующий единицу чтения. В процессе текстового анализа происходит «смерть автора», т. е. растворение его скрипций в фигурах чтения.

В СССР С. был представлен трудами московско-тартуской школы (Б.Ф. Егоров, Вяч. Вс. Иванов, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др.). В основе советского С. лежит концепция *художественного текста* как вторичной моделирующей системы. Так, Ю.М. Лотман выделяет три типа языков: а) естественные, б) искусственные, в) вторичные моделирующие системы. «Вторичные моделирующие системы представляют собой структуры, в основе которых лежит естественный язык. Однако в дальнейшем система получает дополнительную, вторичную структуру идеологического, этического, художественного или какого-нибудь иного типа» (Лотман. СХТ, с. 47).

Адекватное описание вторичной моделирующей системы невозможно ни на естественном языке, поскольку тогда исчезают признаки вторичной системы и она становится обычным языковым высказыванием, ни на художественном языке, потому что в этом случае создается новое художественное высказывание (см. *Художественность*). Отсюда одно из главных требований С. – создание в процессе исследования особого языка описания («метаязыка»). Метаязык «исполняет роль некоторой системы, масштабами и мерками к-рой мы измеряем изучаемый объект. При этом описываемые явления определяются через систему метаязыка, но сам он оказывается как бы лишенным вещественных свойств – он не предмет, а масштаб для измерения предметов» (Лотман. Статьи по типологии культуры, с. 86-87).

Развитие С. в СССР происходило в противостоянии с принципами так наз. марксистско-ленинского литературоведения, представители к-рого подвергли С. ожесточенной критике. Вместе с тем для самого С. была характерна излишняя жесткость в подходе к произведениям лит-ры и искусства. По меткому замечанию представительницы московско-тартуской школы, «С., стремление к объективности, к закономерностям – в чем-то поразительное явление. Эта модель так напоминает тоталитарное государство. А может быть, это было изживание этой модели» (Ревзина, с. 309).

С конца 1980-х гг. С. постепенно утрачивает значение ведущего направления в изучении поэтики худ. текста, частично уступая позиции *постструктурализму*.

Лит-ра: *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Лотман Ю.М.* СХТ // Лотман Ю.М. Об искусстве. Спб, 1988; *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. Вып. 1. Тарту, 1970; *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994; Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. М., 1967; Структурализм: за и против. М., 1975; *Ревзина О.Г.* Pro memoria // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005; *Чередниченко И.В.* Структурно-семиотический метод тартуской школы. СПб., 2001.

Ю.В. Шатин

СТЫК – см.: *Фигуры риторические*

СУБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ – см.: *Субъектная организация текста*

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА – нелингвистическая упорядоченность лексических, синтаксических и фонологических единиц речи, обращенная к внутреннему (ментальному, смыслоразличающему) слуху *читателя* как эстетического *адресата* данного *текста*. По сути своей это организация времени – не условного изображённого (объектного) времени *мира персонажей*, а реального читательского времени, в котором протекает коммуникативно-эстетическая деятельность художественного восприятия. Конструктивную основу С. о. т. составляет «проблема взаимоотношений изображающей и изображенной речи» (Бахтин. Т. 5, с. 288), поскольку в *литературе художественной* язык «не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и объект изображения» (Там же. С. 289); здесь «обрамляющий контекст, как резец скульптора, обтачивает границы чужой речи и высекает из эмпирики речевой жизни образ» (Бахтин. ВЛЭ, с. 169-170).

Понятие С. о. т. введено Б.О. Корманом для обозначения «соотнесенности всех фрагментов текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)» (Корман, с. 247). Первый из этих уровней С. о. т. представляет собой основу *композиции* (в тесном и специфическом для литературы значении этого слова); второй – систему «голосов» (см. *Голос*), которая состоит «не в самом наличии определенных языковых стилей, социальных диалектов», а в том, «под каким диалогическим углом они сопоставлены или противопоставлены в произведении» (Бахтин. ППД, с. 242). Композиция как система внутритекстовых *дискурсов* нуждается в своего рода субъектной детализации: в насыщении текста речевыми характеристиками – «глоссами», как именовал Аристотель необычные, характерные речевые формы (архаизмы, варваризмы, неологизмы и т. п. «словечки»). Но и слово литературной нормы для С. о. т. является своего рода «глоссой» – немаркированной, нейтральной в стилистическом отношении. Ибо в пределах тех или иных языковых нормативов, актуальных для данного дискурса, всегда имеется некоторая возможность выбора лингвистических средств, осуществление которой определенным образом характеризует представленного в тексте субъекта речи: «За каждым словом, за каждым стилем, за каждой фонетической идиосинкразией – живая личность говорящего человека (типического и индивидуального)» (Бахтин. Т. 5, с. 287). Так, лермонтовский Печорин говорит Вуличу: «...или застрелитесь, или повесьте пистолет». Альтернативная синтаксическая конструкция в устах *героя*, отличающегося «решительностью характера» и прямотой человека, безразличного к чужому мнению, столь же не случайна, как и прямолинейный выбор глагола без эвфемистических ухищрений.

Прямая речь героя может служить манифестацией картины мира, отличающейся от той, на которой базируется *повествование*. В таком случае лексико-грамматические и интонационно-синтаксические характеристики этой речи определенно контрастируют с текстом *повествователя* и сгущаются в некий «голос». В пределе подобные тексты-в-тексте могут оформляться средствами иного национального языка (например, французского в «Войне и мире» Толстого). Цитируемый голос обычно конструктивно неравноправен, подчинен голосу цитирующему. Однако обращение к авторитетному тексту-за-текстом (чтение Евангелия в финале «Воскресения» Толстого) создает их ценностную инверсию. Наконец, ценностная иерархия голосов может отсутствовать («полифония» Достоевского). В «Фаталисте» Лермонтова высказывания казаков, с одной стороны, и Максима Максимыча, с другой, стилистически лаконично, но четко отмежеваны от речи Печорина: это голоса другой жизни – жизни «других». В то же время реплики безымянных офицеров и Вулича стилистически однородны по отношению к тексту рассказчика, что свидетельствует не об анонимности повествовательного слова, принадлежащего общему с персонажами миру предания (как в «Илиаде» Гомера), но о дискурсивной властности рассказчика, для которого персонажи оказываются своего рода актерами внутренней драмы уединенного сознания. Это признак романтического дискурса; однако, наделяя казаков и Максима Максимыча самостоятельными голосами, Лермонтов выводит свою прозу за рамки романтической культурной парадигмы.

Между пределами отстраненного цитирования и стилистического поглощения обнаруживаются «гибридные конструкции», где в одном высказывании «смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два “языка”, два смысловых и ценностных кругозора» (Бахтин. ВЛЭ, с. 118). Здесь можно выделить «ассимиляцию», «размежевание» и «диалогическое взаимоосвещение» (термины Бахтина). В первом случае мы имеем неполное поглощение текстом повествователя персонажного текста, когда в повествовании обнаруживается нерастворенный лексический, грамматический или синтаксический «осадок» чужой дискурсии. Во втором случае имеет место ценностная дивергенция, конфронтация кругозоров, при которой *чужое слово* старательно сохраняется, но приобретает каррикатурный оттенок. В третьем случае следует вести речь о конвергенции, о взаимодополнительности ценностно равноправных кругозоров, обладающих равнодостойными «правдами».

Композиция и глоссализация представляют собой два равнопротяженных тексту уровня С. о. т., обладающих известной структурной автономностью: число «голосов», представленных в тексте, может оказываться и меньше, и больше, нежели число субъектов внутритекстовых высказываний. Художественное целое имеет в своем составе столько «голосов», сколько диалогически соотнесенных типов сознания (менталитетов, жизненных позиций) может быть актуализировано посредством очевидных текстовых показателей: выбор слова и построение фразы (выбор синтаксической конструкции). Третьим, наиболее глубинным уровнем С. о. т. выступает ритмико-интонационный строй текста (см. *Ритм, Интонация*) – «превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую»

(Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 198), моделирующую *смысл художественный* эмфатически-фонемными средствами, не обремененными семантическими коннотациями используемого языка. Перечисленные уровни, как и уровни *объектной организации текста*, – в отличие от лингвистических – не иерархичны, «они симультанны, и каждый из них по-своему семантизирует и упорядочивает предмет высказывания» (Фарино, с. 434), составляя в совокупности *структуру художественную* литературного текста. В этом качестве они непосредственно подлежат *анализу художественного текста.*

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ППД. М., 1963; *Гиршман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982; *Корман Б.О.* Теория литературы. Ижевск, 2006; *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. М., 1997; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006; *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004.

В.И. Тюпа

СУБЪЕКТНЫЙ СИНКРЕТИЗМ – неотграниченность друг от друга *автора (повествователя)* и *героя*, выражающаяся во внешне немотивированном переходе от первого лица ко второму и третьему и наоборот: порождающий принцип, обусловивший своеобразие архаической формы авторства, присущей *синкретизма поэтике*.

Сам термин С. с. был предложен сравнительно недавно С.Н. Бройтманом, хотя признаки существования этого феномена отмечались и раньше, причем в фольклоре самых разных народов. Его глубинные причины в том, что архаическое сознание не разделяло, или нечетко разделяло сферы «я» и «другого»; граница между ними была легко переходимой. Внешние же проявления связаны с еще не сформировавшимися структурами *прямой* и *косвенной речи*.

Из известных нам исторических форм высказывания (пение, речь, наррация), самая древняя – пение – как раз и является порождением С. с. Пение в архаике было сакральной формой речи. Оно строилось на смене голосов, на их разыгрывании: в этой изначальной форме двуголосия разыгрывался голос не только поющего, но и «другого», к которому обращено пение (изначально – божества). Специфика пения как архаической формы речи заключается в том, что там говорят и автор, и герой сразу. Поскольку именно пение позднее трансформировалось в стихотворный *ритм* и явилось основой *лирики* как рода литературы, то именно в лирике явление С. с. наиболее заметно. Легче всего наблюдать его в фольклорных текстах, причем не только в обрядовой лирике (где С. с. выступает в своей непосредственной хоровой форме), но и в лирике необрядовой. С.Н. Бройтман выделил применительно к русской необрядовой лирике несколько основных вариантов С. с.: 1) спонтанные переходы от третьего лица к первому (когда речь идет о главном герое и выражает собой его потенциальную неотделенность от субъекта речи); 2) спонтанный переход от первого лица к третьему (субъект речи говорит о себе так, как о нем должны были бы говорить другие); 3) спонтанный переход высказываний от лица героя к героине (и наоборот); кроме того, есть и промежуточные варианты, и варианты, в которых встречается второе лицо, и т. п.

Напр., переход от первого лица к третьему:

Изошел я Волгу-матушку из конца в конец,
Исплавал я синё море из краю в край,
Не нашел я лучше, краше Кремля-города.
Ой, зашел я, молодец, к королю в Литву.
Ой, за то меня король любил-жаловал,
Посадил же молодца в верны клюшнички.
Он допьяна молодец напивается,
Во хмелю-то он негоже похваляется,
Он и хвалится его мизирной дочерью…
От второго – к третьему и первому и опять к третьему:
Как злодеюшка ты лютая змея!
Как по воде ты плывешь – извиваешься,
По траве ползешь – лист-траву сушишь,
Перелестница раздушаночка красная девица!
Перелестила она доброго молодца,
Перелестимши она, красная девица,
К себе на пир звала.
Как и мне-то, доброму молодцу,
Идти-то не хотелося.
На пир-то пойти – мне живому не быть,
А на пир не идти – красную девицу разгневить.
Убирается добрый молодец на веселый пир…

С. с. встречается и в лирике других народов, например, в песне цыган-кэлдэрарей (переход от второго лица к третьему и к первому, и переход высказывания от лица героя – к героине):

Помнишь, помнишь, Аникорл,
Как с тобой бродили мы?
И любил тебя, и целовал тебя,
И твоей матери тебя не оставил.
Что делать с той, которая любит чужого мужа?
Купить бы мне тонкую веревку
И повесить ее утром.
На колени стану перед Марией,
Перед Марией великой,
Что не спала я в [чужих] объятиях,
А спала на лужайке.

В эпосе также можно обнаружить примеры С. с. Напр., в «Прорицании вёльвы» в «Старшей Эдде» неоднократные переходы от первого лица к третьему и обратно: «Великанов я помню / рожденных до века», «Ясень я знаю / по имени Иггдрасиль»; «Помнит войну она / первую в мире», «Валькирий видала / из дальних земель» и т. д., в итоге первое и третье лицо объединяются в многократно повторенной фразе «Ей многое ведомо / все я провижу…»

Постепенно, когда начинается различение сфер автора и героя и появляются более поздние формы высказывания (косвенная речь, наррация), С. с. уступает место новым формам субъектной организации, однако в *поэтике модальности* отчасти возрождается в виде *неосинкретизма*.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997; *Веселовский А.Н.* От певца к поэту. Выделение понятия поэзии // Веселовский А.Н. ИП. Л., 1940; *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998.

В.Я. Малкина

СУБЪЕКТ РЕЧИ – см.: *Дискурсная формация, Лирика, Лирический субъект, Субъектная организация текста*

СУДЬБА В СЮЖЕТЕ – см.: *Случай и необходимость*

СУКЦЕССИВНОСТЬ – см.: *Перенос*

СЦЕНИЧЕСКИЙ ЭПИЗОД – см.: *Композиция*

СЮЖЕТ художественно целенаправленный ряд *событий*, *ситуаций* и *коллизий* (поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя) в *мире персонажей*; в их последовательности иногда различают аспекты *фабулы* (расположения элементов этого ряда в жизни героя и значения их для него) и собственно С. (расположения и значимости тех же событий и ситуаций в кругозоре *автора* и *читателя*), но чаще повторяющиеся (традиционные) элементы, т. е. *мотивы*, и устойчивые комплексы мотивов (*сюжетные схемы*).

Основы теории С. были заложены Гегелем в его анализе диалектики *действия* как такового: оно представляет собой динамическое единство моментов относительного покоя (ситуация), его нарушения и возникающего раздвоения (коллизия) и, наконец, разрешения возникшего напряженного противоречия (событие), после которого устанавливается новая ситуация и весь цикл повторяется. Начало систематического изучения *поэтики* С. в России относится к эпохе формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский, Ю. Тынянов, Л.С. Выготский) для которого характерно, с одной стороны, сведение событийного ряда к фабуле; с другой – отождествление С. с *повествованием*. Соотношение понятий – не только результат свойственного этой научной школе противопоставления «сырого» жизненного материала и *приема*, превращающего это сырье в продукт творчества. Оно также отражало субъективизацию эпических *жанров* на рубеже веков, резкое расхождение между событиями в традиционном смысле слова (объективно наблюдаемыми) и теми элементами динамики изображенного мира, которые не обозначены словом, а представлены им в качестве речевого жеста (как в *драме*) или непосредственного выражения душевных движений (как в *лирике*). Не случайно, что осуществленные в ту же эпоху исследования С. на материале архаики (В.Я. Пропп и несколько позже О.М. Фрейденберг) никак не различают С. и фабулу, а также не смешивают С. с повествованием. Вместе с тем при «морфологическом» изучении С. в центре внимания оказалось уже не расположение событий («конструкция» событийного ряда), а семантика традиционных элементов (мотивов или функций) и – в этой связи – содержательность составленной из них последовательности (структуры целого). Эта линия исследования С. почти не получила продолжения. Близкая русскому *формализму* направленность свойственна теории С. французского структурализма (К. Бремон, А.Ж. Греймас, отчасти Ж. Женетт) – при всей опоре его деятелей на идеи и методы «Морфологии сказки», а также современной постструктуралистской *нарратологии* (В. Шмид) – при некотором усложнении предлагаемых моделей и введении дополнительных терминов.

В качестве развертывания единого «события, о котором рассказывается» в произведении (а не «события самого рассказывания»), в ряд, в дискретную последовательность С. определяется, с одной стороны, тем или иным *хронотопом* (Бахтин называет их «организующими центрами сюжетных событий»). С другой стороны, он определен активностью персонажа, т. е. типом *героя*. Отсюда разделение эпических С. на варианты *испытания* и *становления*, а драматических – на трагические и комические. Далее тип С. связан с доминирующей в нем универсальной структурной *схемой*, *циклической* или *кумулятивной*. Наконец, структура С. варьируется от *жанра* к жанру: известен, напр., комплекс мотивов, цементирующий множество событий *эпопеи* и направляющий их ход к финалу; можно выделить аналогичные комплексы и в любой разновидности *романа* на протяжении его многовековой истории и т. д.

Лит-ра: *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия: Соврем. зарубеж. исслед.: Сб. переводов. М., 1972; *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., 1968; *Греймас А.Ж.* Структурная семантика: поиск метода. М., 2004; *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998; *Левитан Л.С., Цилевич Л.М.* Основы изучения сюжета. Рига, 1990; *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.)* ФМЛ. М., 1993; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; *Томашевский Б.* ТЛП. М., 1996; *Тынянов Ю.Н.* ПИЛК. М., 1977; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936; *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

Н.Д. Тамарченко

СЮЖЕТНАЯ СХЕМА – исторически устойчивая структурная модель, инвариантный «каркас» определенного множества реальных *сюжетов*; комплекс взаимосвязанных *мотивов*, последовательность которых всегда одинакова, а семантика закреплена традицией.

Различают жанровые и универсальные С. с. Примером жанровой С. с. может служить выявленная В.Я. Проппом последовательность функций, используемых в волшебной сказке: развитие сюжета от «начальной беды или недостачи» через переправу в другой мир и разного рода испытания, а затем возврат – к браку и воцарению. Или установленная О.М. Фрейденберг структурная основа сюжетов *эпопей*: «исчезновение – поиск – нахождение». Другой пример – составленная М.М. Бахтиным «сводная типическая схема сюжета» греческих авантюрных *романов* испытания: повторяющиеся «элементы (мотивы)», из которых «слагаются» сюжеты «всех этих романов», перечислены в соответствии с логикой их следования друг за другом, что и обнаруживает их смысловые связи (Формы времени и хронотопа в романе, с. 237-238). Определенная С. с. характерна также для авантюрно-*исторического романа* в его вальтерскоттовском варианте и т. д.

В качестве универсальной С. с. до недавнего времени вслед за А.Н. Веселовским рассматривалась в первую очередь *циклическая*. Она лежит в основе целого ряда жанровых С. с., в частности – инвариантного сюжета волшебной сказки, который может быть сведен к «путешествию туда и обратно», сюжетов эпопей, а также всех авантюрных романов испытания, где показано путешествие *героя* в чужой мир и возвращение его к исходной точке. Во всех случаях сохраняется, во-первых, трехчастная структура сюжета, во-вторых, семантика этих С. с.: их смысловое ядро – ситуация перехода границы между мирами жизни и смерти в обоих направлениях, т. е. образ смерти-воскресения. Идея сосуществования в истории словесного творчества двух универсальных схем-антиподов, видимо, впервые была высказана Ф.Ф. Зелинским («нанизывающий» и «централизующий» драматизм в античной *комедии*), что, очевидно, повлияло на популярную в 1960-е – 1970-е гг. концепцию «хронического» и «концентрического» типов сюжета (Г.Н. Поспелов). Более перспективной трансформации подвергся первоначальный сюжетологический импульс в идее Ю.М. Лотмана о циклическом и линейном текстопорождающих устройствах. В современной *сюжетологии* возникла мысль о том, что вторую универсальную С. с. представляет собой куму-

лятивный тип сюжета, а также о семантической и функциональной взаимодополнительности циклической и *кумулятивной С. с.*

Допустимо предположение, согласно которому две универсальные С. с. связаны с двумя архаическими типами героев, которые дали многообразные вариации в последующем литературном развитии: «культурным героем» и его «демонически-комическим дублером» (Е.М. Мелетинский) – *трикстером*.

Лит-ра: *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Веселовский А.Н.* Избр.: ИП. М., 2006; *Зелинский Ф.Ф.* Из жизни идей. 3-е изд. Пг., 1916; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; *Тамарченко Н.Д.* «Капитанская дочка» Пушкина и жанр авантюрно-исторического романа // Russian Language Journel. 1999. Vol. 53. № 174–176; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

Н.Д. Тамарченко

СЮЖЕТНЫЕ АРХЕТИПЫ – см.: *Мотив*

СЮЖЕТОЛОГИЯ – раздел *поэтики*, посвященный изучению и систематизации элементов *сюжета* (*события*, *ситуации* и *коллизии*), а также способов включения этих элементов *авторами* – посредством таких организующих принципов, как устойчивые комплексы *мотивов* или *сюжетные схемы* – в последовательные и целенаправленные ряды, подчиненные художественным задачам испытания или становления *героя* и *мира персонажей*.

Дисциплина возникла как часть *исторической поэтики* А.Н. Веселовского («поэтика сюжетов»): в центре внимания здесь были понятие мотива, разработка которого отличается несомненной глубиной (Ю.М. Лотман), и вопрос о комплексах мотивов, последовательность которых («схематизм сюжета») ученый считал произвольной «наполовину», признавая существование «типических сюжетов». В изучение «приемов» сюжетосложения внес заметный вклад В.Б. Шкловский. Новый импульс становлению С. придали результаты исследования В.Я. Проппом сюжета волшебной сказки: понятие «функции» (действия персонажа, продвигающего сюжет к цели) и открытие неизменной последовательности таких функций (единой «композиции» разнообразных сюжетов). Так было доказано, что в истории сюжета воспроизводятся не столько отдельные мотивы, сколько целые сюжетные схемы, определяющие выбор и включение отдельных функций в целенаправленный ряд. Огромное, еще не вполне понятое и оцененное значение имеет и более поздняя работа ученого о сюжете кумулятивной сказки. Другой труд поворотного значения – анализ О.М. Фрейденберг архаических сюжетов, обнаруживший «тавтологичность» разнообразных мотивов и устойчивую семантику различных вариантов сюжетных схем, связанную с определенным образом мира. Идеи зависимости структуры сюжета от образа мира, а именно от *хронотопа*, и взаимосвязи её с определенным типом *героя* (напр., с фигурами плута, шута и дурака) лежат в основе «очерков по исторической поэтике» М.М. Бахтина. Аналогичный подход позволил Н.Я. Берковскому увидеть «двойной сюжет» просветительского романа, а Л.Е. Пинскому – выделить новый исторический тип основной *ситуации сюжетной* (взаимодействия героя с миром) и противопоставить сюжет, постоянно вопроизводящий эту ситуацию, унаследованным готовым *фабулам*. Наконец, С. вернулась на новом уровне к проблемам мифопоэтических сюжетных мотивов и структур (Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров), а также заложенных в архаическом мышлении универсальных сюжетных схем (Ю.М. Лотман).

Для западноевропейского и американского литературоведения второй половины XX в. характерно изучение поэтики сюжета в рамках *нарратологии*, включающей в себя С. наряду с теорией *повествования*. Это объединение следует традиции смешения сюжета с процессом изложения и освещения событий в русском *формализме*. Отсюда чрезвычайно расширительное истолкование и использование открытий В.Я. Проппа в претендующих на универсальность «актантных моделях» А.Ж. Греймаса и К. Бремона. В основе всего этого направления – стремление опереться на фактичность или лингвистическую данность текста как на единственную объективную и доступную научному изучению реальность произведения (хотя «материальное» не равно «объективному», включающему в себя, по М.М. Бахтину, также интерсубъективные идеологические реальности) и, следовательно, – неразличение «события, о котором говорится в произведении» и *события* самого *рассказывания*.

Лит-ра: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000; *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Берковский Н.Я.* Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный реализм: Сб. статей. Л., 1936; *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия: Соврем. зарубеж. исслед.: Сб. переводов. М., 1972; *Веселовский А.Н.* Избр.: ИП. М., 2006; *Греймас А.Ж.* Структурная семантика: поиск метода. М., 2004; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Пинский Л.Е.* Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; *Пропп В.Я.* Кумулятивная сказка // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976; *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. Л., 1936; *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

Н.Д. Тамарченко

ТВЕРДЫЕ СТРОФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ – исторически сложившиеся стихотворные формы, в которых более или твердо определены объем и строение входящих в них *строф*. Напр., наиболее распространенная ТСФ – *сонет* в своем традиционном, каноническом виде состоит из четырнадцати строк, распределенных в четыре строфы: первые две представляют собой четверостишия, за ними следуют два трехстишия (терцета) или четверостишие и двустишие. ТСФ внешне могут напоминать обычные строфы (например, сонет – онегинскую строфу), однако принципиально отличаются от них тем, что строфы повторяются внутри одного *произведения*, а ТСФ – внутри всей стихотворной традиции: их идентичность выявляется при сопоставлении разных произведений.

М.Л. Гаспаров предлагает различать три основных вида ТСФ в соответствии со степенью строгости их организации: те, в которых фиксированы и объем, и строфика (собственно ТСФ: сонет, триолет, рондо, рондель, секстина); те, в которых фиксирована строфика, а объем меняется (т. н. цепные строфы: терцины, вилланель, ритурнель), и те, в которых может в определенных пределах меняться и строфика,

и объем (т. н. полутвердые СФ: канцона, вирелe, глосса). Все перечисленные ТСФ образовались в средневековой романской поэзии; кроме того, ряд ТСФ сложился в национальных литературах Азии, откуда впоследствии был заимствован и в европейскую поэзию: газель и рубаи – из персидской поэзии, танка и хайку – из японской, пантумё – из малайской.

За рамками средневековой традиции наибольшее распространение получил сонет, ставший не только ТСФ, но и т. н. строфическим *жанром* лирической поэзии (см.: *Сонет*). Для него характерна двухчастность, причем кода обычно опровергает (часто парадоксальным образом) положения основной части текста (см. большинство сонетов Шекспира); тематически сонет связан с традицией любовной (Петрарка, Шекспир) и философской (Донн, другие английские поэты-метафизики) лирики. В современной поэзии сонет обслуживает самый широкий круг тем и мотивов. Особую группу составляют «сонеты о сонетах» (Вордсворт, Пушкин, Волошин), главной темой которых выступают творческие возможности этой ТСФ. Нередко (особенно в поэзии XIX–XX вв.) сонеты носят название или подзаголовок «Сонет». Некоторые исследователи считают сонет идеальной стихотворной формой и соотносят его строение с принципом золотого сечения.

В поэзии новейшего времени получили определенное распространение также триолеты – восьмистишия, пишущиеся на две рифмы, причем первая строка повторяется в них (полностью или с незначительными вариантами) в четвертой и седьмой строке, а вторая – в последней строке. В русской поэзии начала XX в. триолеты писали И. Рукавишников, Ф. Сологуб, И. Северянин, позднее – Е. Кропивницкий. Рондо состоит из 15 строк, рондель – из 13 или 14; так же, как рондо, они пишутся на две пары рифм и предполагают буквальные или вариативные повторы строк. Секстина (в традиционном, строгом смысле слова) представляет собой шесть строф по шести строк с добавочной полустрофой в конце; строки во всех строфах кончаются одними и теми же словами, причем идущими в разной последовательности.

ТСФ второй, менее строгой разновидности, подразумевают осуществляемое по определенной схеме нанизывание произвольного количества однотипных строф. Самый распространенный тип «цепных» строф в европейской поэзии – терцины, то есть трехстишия, в каждом из которых зарифмованы между собой первая и третья строки, а центральная оказывается холостой; однако в следующем трехстишии она римфуется, соответственно, с первой и третьей и т.д. Образуемая таким образом цепочка строф обязательно завершается однострочной кодой, замыкающей *стихотворение* или его главу. Терцины были использованы Данте в «Божественной комедии», и большинство написанных этим типом строфической организации текстов неизбежно воспринимается как отклик на это произведение. Из других цепных построений следует назвать встречающиеся крайне редко вилланель, ритурнель, канцону и балладу (в строфическом, а не жанровом смысле этого термина).

В европейской поэзии последних веков получили распространение также четверостишия, в которых первая, вторая и четвертая строки рифмуются между собой, а третья остается холостой – рубаи; цепные двустишия, связанные сквозной тавтологической рифмой – газеллы или газели; включающие ограниченное число рифм цепочки четверостиший – пантумы; наконец, трехстишия хайку (хокку) и пятистишия танка, которые создаются в подражание силлабическим (основанным на чете слогов) японским стихотворным миниатюрам.

В современной поэзии многие ТСФ получили новую жизнь, однако чаще всего – в так или иначе измененном, обновленном виде, обычно – с неполным соблюдением строгих ограничений.

Лит-ра: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989; *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-1925 гг. в комментариях. М., 1993; *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 2 (Строфика). М, 2002; *Холшевников В.Е.* Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. СПб., 2005; *Шишмарев В.Ф.* Этюды по истории поэтического стиля и форм // Шишмарев В.Ф. Избранные статьи. Французская литература. М.; Л., 1965.

Ю.Б. Орлицкий

ТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – способ (возможность) бытования авторского высказывания о мире и человеке на языке художественной литературы. Как любой текст, Т. х. обладает тремя фундаментальными признаками: выраженностью, отграниченностью и структурностью. Его основная функция, как и любого другого текста, быть средством коммуникации. Основное отличие Т. х. от остальных вербальных текстов в том, что он написан не на литературном языке (ЛЯ), а на языке художественной литературы (ЯХЛ).

Функция литературного языка – быть средством коммуникации. Для того, чтобы быть общепонятным, ЛЯ должен быть нормативным. Нормативность обеспечивается тем, что слова употребляются в основных словарных значениях, а синтаксис строго регламентирован. Информация, переданная на ЛЯ, заключена в непосредственном содержании сообщения (совокупности значений языковых единиц), а смыслы порождаются отношением к содержанию, его оценкой. Так как ЛЯ оперирует преимущественно понятиями, он аналитичен, и это позволяет адекватно объяснить и описать мироустройство. ЛЯ – это язык, объясняющий мир.

Художественная литература не объясняет и не анализирует мир, а создает эстетическую реальность из небытия. Становление художественного мира – это попытка закрепить в слове индивидуально-неповторимый целостный образ бытия, который существует только в авторском воображении. Для того чтобы такой образ мира (*эпика*, *драма*) или чувства (*лирика*) воплотить в слове, нужен язык, ориентированный не на анализ, а на синтез, не на содержание сообщения, но на смыслы, «опредмечиваемые» писателем в тексте.

Поэтому Т. х. отличается от остальных вербальных текстов тем, что, во-первых, в нем актуализируются и становятся источником смыслопорождения те уровни структуры, которые остаются невостребованными в текстах на ЛЯ. Таков, напр., визуальный облик текста: плотность заполнения страницы; особое расположение на странице *заглавия*, *эпиграфа*, посвящения, датировки; пробелы в начале и конце абзаца, между абзацами; соотношение вертикально и горизонтально организованных строк, когда в *прозе* цитируются стихи; расположение *стихотворений* на отдельных страницах или «в подбор»; выделение пробелами отдельных фрагментов (объявления, документы и т.п.); соотношение вербальных и визуальных фрагментов; игра шрифтами и т.д. Так, соразмерность абзацев и двойные пробелы между ними в романе Л. Добычина «Город Эн» создают визуальный облик строфической композиции стихотворного текста. Отсутствие абзацного отступа перед последним авторским отступлением в «Мертвых душах» Н. Гоголя «сращивает» сюжетную ситуацию (отъезд Чичикова, изгнанного из города)

с пафосом декламации о Руси-тройке: Чичиков, как и всякий русский, любил быструю езду. Возможность максимальной степени семантизированности визуального облика текста заложена в фигурных стихах и прозе.

На уровне фоники широко используются возможности благозвучия / неблагозвучия, всех видов звуковых повторов. Принципиально важному, эмоционально наполненному слову может предшествовать особая «звуковая подготовка». Независимо от авторского сознания такая «самопроизвольная» аллитерация готовит «смысловой взрыв», концентрирующий в слове-понятии семантические поля предшествующих аллитерирующих слов. Так, в XXX строфе 6 главы «Евгения Онегина», где описана дуэль, *драматизм* достигает высшей точки в словах «Онегин выстрелил...». И если во всех остальных строфах звукосочетание «СТ» приходится в среднем на 44 слога, то в 10 стихах этой строфы звукосочетания «СТ-Л», «В...СТ-Л» повторяется 9 раз, т.е. одно «СТ» на 9.3 слога, как бы готовя слово «ВЫСТРЕЛИЛ». Если в тексте на ЛЯ служебные слова только связывают значимые элементы, играя роль «упаковочного материала» (Л.В. Щерба), то в Т. х. они могут играть важную смыслообразующую роль. Наконец, разностильность, разрушающая текст на ЛЯ, в Т. х. может стать одной из возможностей создания целостного образа: «Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки» (А. Платонов. «Сокровенный человек»).

И, во-вторых, так как в Т. х. актуализируются все возможные связи между элементами и всякий элемент есть элемент смысла (Ю.М. Лотман), то в отличие от текста на ЛЯ, где *контекст* формируется совокупностью значений слов, в Т. х. значение слов определяется контекстом. Так, напр., в начальной фразе рассказа Чехова «Смерть чиновника» «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на "Корневильские колокола"» с точки зрения норм ЛЯ слишком много «шумов в канале связи». В первой синтагме («В один прекрасный вечер...») избыточно слово «вечер»: не вызывает сомнений, что герой был не на утреннике. В первой и второй синтагмах дважды повторяется слово «прекрасный» и по степени качества сопоставляются два разнородных явления (экзекутор не менее прекрасный, чем вечер). В последней синтагме еще и грамматическая ошибка: «Корневильские колокола» – это название спектакля и глядеть в бинокль можно «Корневильские колокола», но никак не «**на** "Корневильские колокола"». Из контекста, который формируется совокупностью значений слов, то есть непосредственного содержания фразы, непонятно, как попал «маленький человек» во второй ряд кресел. А если он театрал, то почему из второго ряда кресел «глядел в бинокль», да еще «**на** "Корневильские колокола"»? Значит, ли это, что он бессмысленно глядит на сцену, пытаясь изобразить театрала или отыскивая несуществующие колокола?

Таким образом, с точки зрения ЛЯ, это предложение на редкость неудачно. Однако с точки зрения Чехова, именно такое предложение необходимо и достаточно для того сообщения, которое он передал на ЯХЛ, интуитивно актуализировав иррелевантные для ЛЯ уровни структуры. Установка на понимание этой фразы создается предшествующим ей заглавием «Смерть чиновника», в котором слово «смерть» в сочетании с «чиновником» неизбежно формирует ожидание очередной драматической и трогательной истории о «маленьком человеке». Эта история и начинается предложением: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на "Корневильские колокола"». Начало предложения («В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор...») не только осознанная банальность (ср. с «Мороз крепчал...» из «Ионыча»), но и соотнесение несоотносимых явлений: вечера и чиновника. При их сравнении («экзекутор прекрасный, как вечер»), возник бы иронический образ чиновника, а результатом сопоставления становится ирония как выражение отношения повествователя к описываемому. (Если читатель увидит в слове «экзекутор» производное от «экзекуции», ирония приобретет еще и зловещий характер). В результате смыслы, порождаемые началом фразы, формируются по вектору: ирония, определяющая отношение и к персонажу, и к ситуации, и к самой теме «маленького человека». Они могут и усложняться, потому что за словом «экзекутор» кроется нечто большее, чем «мелкий чиновник». Читатель может увидеть здесь *реминисценцию*: отсылку к «Женитьбе» и «Носу» Н. Гоголя (незадачливому жениху с «говорящей» фамилией Яичница и трагикомическому майору Ковалеву, приключения которого начались, когда он приехал в Петербург искать места экзекутора). Кроме того, экзекутор – это должность чиновника, служащего по интендантскому ведомству, не закрепленная в табели о рангах за определенным классом. Социальный вес экзекутора определялся тем местом, где он служил. Герой чеховского рассказа занимает, по-видимому, место не такое уж низкое, но и не столь высокое: с одной стороны, он именуется полно (по имени, отчеству и фамилии), а с другой, – отчество дано в просторечном варианте («Дмитрич»). Так появляются основания для формирования смысла с вектором: «маленький человек» – это не социальный а культурный статус, и, видимо, во все времена служащие по интендантскому ведомству занимали в России особое положение, и, по крайней мере, спокойно могли сидеть во втором ряду кресел.

Участвует в смыслообразовании и предлог «на». Здесь смыслопорождающим механизмом становится историко-культурный контекст. «Корневильские колокола» – оперетта Н. Планкета, которая пользовалась специфическим успехом в Москве в сезон 1883 г., когда и был написан рассказ. Чехов не раз помянул «Корневильские колокола» как воплощение пошлости. «За обедом, когда я услаждаю себя щами и гусем с капустой, жена сидит за пианино и играет для меня из .... "Корневильских колоколов", а теща и свояченица пляшут вокруг стола качучу» (*Мой домострой*). «В ноябре Лентовский отчаянно стукнул кулаком по столу ... и взялся за добрые старые "Корневильские колокола" ... «Смотрите здесь, смотрите там...» (рефрен канкана – *И.Ф.*) дало милейшие результаты. И сбор полон, и публика довольна». (*Осколки московской жизни*). Так что Ивану Дмитричу Червякову было, **на** что глядеть в бинокль из второго ряда кресел.

Разумеется, эти два основные параметра (актуализация иррелевантных для ЛЯ связей и значение контекста) реализуются в разных нормах, которые определяются *парадигмой художественности*, направлением и / или идиостилем писателя.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Проблема текста...// Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1986; *Гиндин С.И.* Текст // ЛЭТП. М., 2001; *Дымарский М.Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX – XX вв. М., 2001; *Лотман Ю. М.* СХТ. М., 1970; Материалы к словарю терминов тартуско-московской семиотической школы / Тартуская библиотека

семиотики. Вып. 2. Тарту, 1999; *Михайлов Н.Н.* Теория художественного текста. М., 2006.

И.В. Фоменко

ТЕМА (от греч. thema, букв. – то, что положено <в основу>) – краткая обобщающая характеристика *произведения* как высказывания автора-творца (т. е. как целого): оно рассматривается при этом со стороны специфического предмета речи («о чем говорится», по Б.В. Томашевскому) и/или с точки зрения интенции, «ценностной установки» (А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов) говорящего.

Формулировки Т. выявляют – в обоих направлениях смысловые пределы высказывания и поэтому обычно используют на одном полюсе абстрактные понятия («толерантность, гуманность, честь, вина, свобода, идентичность, милость и др.» – Wilpert, S. 942–943), а на другом – обозначения различных «эстетических модальностей» (см.: *Модусы художественности*) или их вариантов (героическая, трагическая, элегическая, ироническая или сатирическая Т.). В то же время определение Т. «схватывает индивидуальные явления при условии и принимая во внимание общие признаки» (Daemrich, S. XXIII), что по необходимости предполагает сравнение. Поэтому подобное определение указывает на *контекст* произведения («Только высказывание, взятое во всей конкретной полноте, как исторический феномен, обладает темой» – Волошинов, с. 110) и на его сходство с другими художественными явлениями. Таким образом, формулировка Т. – инструмент классификации произведений. В частности, это относится к *жанрам*.

Произвольного абстрагирования в определении Т. (ср.: Ярхо, с. 44–45) можно избежать, учитывая два обстоятельства. Во-первых, – возможность зафиксированной в тексте авторской рефлексии как над предметом изображения, так и над воплощенной в художественной структуре собственной интенцией. Т. произведения как целого может быть, согласно авторскому замыслу, репрезентирована частью текста: не «содержаться» в ней («Тема всегда трансцедентна языку» – Медведев, с. 147), но быть ею обозначенной. В *эпике* знаком единой Т., как правило, выступает особо выделенный фрагмент текста: *заглавие* («Мысль» Л. Андреева), *эпиграф* (цитата из Евангелия в «Анне Карениной»), вставной текст («Жил на свете рыцарь бедный» в «Идиоте») или словосочетание-лейтмотив («приговоренность к смерти» в «Преступлении и наказании») и т. п. В *лирике* – в силу рефлективной природы её словесной ткани – репрезентировать Т. *стихотворения* может (в разной степени и в разных ракурсах) практически любое слово (В.М. Жирмунский), но и здесь некоторые слова или словосочетания бывают особо выделены: графически, лексически, синтаксически, системой рифм и т. д. Создавать установку читателя на Т. (аналогично заглавию), может *метр* стиха (Гаспаров, с. 117). Для поэтического же текста большого объема (напр., *романа в стихах*, лирического *цикла* или *книги стихов*), не менее, чем для прозаической эпики, характерны лейтмотивы.

Во-вторых, любое произведение соотнесено автором с определенной жанровой традицией и, тем самым, включено в соответствующее тематическое поле: ведь жанр – «органическое единство темы и выступления за тему» (Медведев, с. 148). В лирике с жанровой *тематикой* теснее всего связана лексика текста (см.: *Словарь стихотворения*): *ода* и *идиллия*, *элегия* и *сатира* обладают совершенно различными стилистическими структурами, так что в случаях смешения жанров некоторые фрагменты текста рассматриваются как резко диссонирующие с жанрово-стилевыми ожиданиями (ср., напр., сатирико-бытовой пассаж в оде Державина «Фелице»). В эпике тематика ощутимее в персонажах и сюжетной структуре, о чем свидетельствуют существующие классификации *новелл*, *повестей* и *романов* (ср.: детективная новелла, *исторический роман, плутовской роман, роман воспитания*, светская повесть и т. п.). В этой области возможны также убедительные вычленения целых групп разных и самостоятельных жанров на тематической основе: *авантюрная литература, автобиографическая проза, эпистолярная проза*. Параллельно с той же целью применяется и критерий единой для ряда жанров «эстетической модальности»: *героический* эпос (былина, «жеста», эпопея), «серьезно-смеховые», дидактические, *сатирические* жанры, жанры *фантастики*).

Лит-ра: *Волошинов В.Н.* МФЯ. М., 1993; *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М., 1999; *Дибелиус В.* Лейтмотивы у Диккенса // Проблемы литературной формы. Изд. 2-е. М.., 2007; *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. ТС; *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М., 1996; *Зунделович Я.* Тема // ЛЭ–СЛТ; *Магомедова Д.* Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэтика романтического вокального цикла // Стих, язык, поэзия: Памяти М.Л. Гаспарова. М., 2006; *Масловский В.* Тема // КЛЭ. Т. 7; Медведев П.Н. ФМЛ. М., 1993; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избр. труды по теории литературы. М., 2006; *Daemrich H.S. und I.G.* Themen und Motive in der Literatur. 2. Auflage. Tübingen; Basel, 1995; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.

Н.Д. Тамарченко

ТЕМАТИКА – 1) повторяющиеся, устойчивые *темы* или их комплексы, характерные для ряда произведений определенного *автора*, литературной школы или направления, а также *жанра*; 2) в литературоведческом *формализме* – раздел *поэтики*, в ведении которого находится предмет изображения, в особенности – *фабула*.

Понятие Т. относится к обобщающим характеристикам произведения и литературного творчества, которые соотносят друг с другом чаще всего встречающиеся в текстах одного или нескольких авторов *мотивы* и/или *топосы* с целью установить их системные взаимосвязи, напр., определенную иерархию. Предмет исследования в таких случаях называют «тематической композицией» (В.М. Жирмунский, А.П. Скафтымов) или «мотивной структурой» (Б.М. Гаспаров). Необходимость выделения в поэтике особого раздела «Т.» В.М. Жирмунский обосновывал тем, что «существуют такие элементы поэтического произведения, которые, осуществляясь в материале слова, не могут быть исчерпаны словесно-стилистическим анализом»; таковы, например, «описание обстановки в романе, картины природы, изображение внешности героя, его характера (описательные темы) или развитие действия, его отдельные элементы, их соединение между собой (мотивы и сюжет)». При этом Т. – лишь один аспект художественных явлений, поскольку термин обозначает «выбор определенных элементов»; другой аспект, связанный с представлением об авторской активности – *композиция*: «расположение» этих элементов «в некоторой последовательности, развитие и сочетание между собой» (Задачи поэтики, с. 31-32). Т. и композиция соотносятся, таким образом, как материал и *прием*. В отличие от этого подхода, Б.И. Ярхо отождествлял Т. с «сюжетной компози-

цией» (с. 42) и даже с «учением о сюжете» вообще (Ярхо, с. 45), поскольку понятие «прием» в тезаурус его методологии вообще не входит. П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) говорил не о Т., но о «тематическом единстве» и о «тематической действительности», имея в виду «самозаконную» действительность героя, которую, тем самым нельзя считать простой функцией поэтического приема – материалом, который необходим для осуществления композиционных «заданий». Этот аспект произведения, по логике ученого, обладает своей упорядоченностью (*архитектоникой*), понятие же композиции относится к формам речи.

Лит-ра: *Бахтин М.* ВЛЭ; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993; *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Жирмунский В.М. ТЛ-ПС. Л., 1977; *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. ТС. Л., 1975; *Медведев П.Н.* ФМЛ. М., 1993; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996: *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избр. труды по теории литературы. М., 2006.

Н.Д. Тамарченко

ТЕНЦОНА – см.: *Диалог стихотворный*

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА – см.: *Поэтика*

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ПОЭТИКА – см.: *Поэтика*

ТЕРЦИНЫ – см.: *Твердые строфические формы*

ТИП – *персонаж* особого рода: представляющий собой готовую и объективированную *автором* «сверхиндивидуальную» (Г. фон Вильперт) внешнюю форму человека (внутреннее содержание не раскрывается: либо отсутствует, либо этой формой заслонено), прочно связанную с его предметным окружением (социальной средой, бытом) и включающую в себя непроизвольно заимствованный или усвоенный устойчивый принцип поведения: в этом смысле Т. – «пассивная позиция коллективной личности» (М.М. Бахтин).

В качестве воплощения выработанной и стимулируемой социальными условиями духовной ограниченности Т. – явление исторически позднее, хотя имеющее весьма отдаленные истоки и предпосылки. Определенного предела, когда стандартизация человека выражается уже и в области сознания – либо в замене его рефлексами, либо в его заполнении идеологическими шаблонами, этот вид персонажа достигает, напр., в русской *прозе* рубежа XIX–XX вв., в особенности у Чехова, по мысли которого для определенного рода людей даже религиозные убеждения связаны с фасоном калош. Но и до этого один из *героев* «Анны Карениной» «не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же, как он не выбирал формы шляпы или сюртука, а брал те, которые носят». Что же касается стандартов поведения, традиция восходит к «низовой» литературе средневековья, античной *комедии* и далее к фольклору.

Говоря об истоках Т. литературы последних двух столетий в словесном творчестве предшествующих эпох, необходимо различать художественную традицию (фольклорную или литературную) и воспроизводимые в литературе факты самой исторической действительности (жизненные Т. – психологические, социальные). К фигурам, родственным современным Т., относят персонажей мифа и фольклора, а также литературной классики, зависимых от заданного ряда событий (*фабулы*); они часто фигурируют в специальных справочниках, посвященных многократно используемому в истории литературы «материалу» (Stoff). В процессе литературного развития возникают и множатся свойственные, в особенности, драматическим *жанрам* многообразные *амплуа*: авантюристы и ловкие слуги – от классической комедии и *плутовского романа* до Диккенса; чудаки – от той же комедии, а также Сервантеса и Стерна до мистера Пиквика и князя Мышкина; Т. романтического изгнанника или странника (Чайльд-Гарольд), благородных разбойников (Карл Моор, Жан Сбогар, Дубровский) и демонических злодеев (Франц Моор, некоторые герои Диккенса, *герои* совр. *триллеров*), сентиментальных и романтических мечтателей (Адуев и герой «Белых ночей», Фредерик Моро и Эмма Бовари у Флобера, Жанна у Мопассана) и мстителей (Граф Монте-Кристо, Сильвио), таинственных благодетелей (Гольдсмит, Диккенс, Э. Сю, В. Гюго), отмеченных Бахтиным «наполеонических парвеню» (от Жюльена Сореля и Растиньяка до героев «Пути наверх» Дж. Брейна или «Особого дара» П. Хенсфорд-Джонсон), «лишних» героев (от Тургенева до Чехова), «маленьких» людей (от Пушкина до того же Чехова и Г. Фаллады), «новых людей» – от Тургенева до Арцыбашева, а также идиллического происхождения «людей из народа» – от Пушкина через Л. Толстого до так наз. русской «деревенской прозы» XX в.

Жизненные Т. в литературе также чрезвычайно многообразны. Среди них можно различать, во-первых, психологические (темпераменты или господствующие страсти), называвшиеся некогда «*характерами*»: скупец, ревнивец (рогоносец), ханжа – таковы, напр., Т. Мольера. Во-вторых, социальные (положение или профессия): напр., бедный рыцарь, монах, разбойник, судья в ренессансной *новелле* и плутовском романе – и социально-исторические (ср., напр. чиновников у Гоголя, купцов и промотавшихся дворян у Островского и т. п.). В-третьих, – национальные: цыгане у романтиков (В. Скотт, Мериме, Гюго), евреи и поляки у Гоголя, французы у Толстого (непременно вспоминающие «ma pauvre mere»), немцы и поляки у Достоевского и т. п.

В качестве устойчивого принципа поведения (напр., Берг в романе «Война и мир» всегда говорит о себе, будучи убежден, что это – самая интересная тема для его слушателей) Т. подобен *характеру*, с той разницей, что в этом случае неизменная внутренняя основа сюжетных проявлений персонажа не выработана собственными усилиями, не оригинальна и не является результатом выбора. Свойственный Т. принцип поведения то ли ему врожден, то ли замечен им у лиц, достойных подражания, и как бы взят у них напрокат. Можно сказать, что Т. – характер стандартизованный, не являющийся или переставший быть формой самодеятельности человека и выражением его способности к выбору. Напр., «маленький человек» как форма, данная почти от природы (Башмачкин «видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове»), – не характер, а Т. В *драме*, если амплуа предполагает набор соответствующих сюжетов (у Островского роли свахи, купца-обманщика или купца-самодура связаны с рядом ситуаций, сопоставляемых по сходству или по контрасту), то характер превращает одну избранную ситуацию в конфликт, определяет закономерное развертывание одного и единственного сюжета, который, в свою очередь, полностью реализует (воплощает) этот характер. Ср. у того же Островского Катерину или Ларису Огудалову.

Т., как и персонаж, не являющийся героем, в первую очередь – функция. Но не сюжета, а изображенного миро-

устройства или «среды», частью или отпечатком которой он является. Вместе с тем он не всегда совпадает с содержанием литературной личности: обстоятельства иногда дают персонажу несменяемую «роль», но и в таком особом случае роль и актер – не обязательно одно и то же. В литературе XIX–XX вв. Т. начинают противопоставляться характерам: на этом противоречии в значительной степени и строится образ Г. Так, Пушкин показывает несовпадение своих персонажей (Сильвио, Дубровского) с присущим им романтическим амплуа мстителя или благородного разбойника; Татьяну одинаково не исчерпывают ни роль «барышни уездной» (и одновременно – подобия «неправедно гонимых» героинь «ее излюбленных творцов»), ни роль «законодательницы зал». Такого рода несоответствие героя своему Т. в наибольшей степени свойственно жанру *романа*: оно зафиксировано известной формулой «герой или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (Бахтин). В драматическом произведении особый художественный эффект может быть достигнут сопоставлением персонажей-Т., участвующих в действии или внесюжетных, с сюжетно проявленными основными характерами. Напр., в «Горе от ума» первые в таком сочетании теряют свою однолинейность (ср. пушкинское замечание «Что такое Репетилов? В нем 2, 3, 10 характеров»), вторые – монолитность (колебания между собственной позицией и чужой ролью в Чацком и Софье).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 2003; *Гинзбург Л.* О литературном герое. Л., 1979; *Daemmerich H.S. und I.G.* Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen; Basel, 1995; *Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtliche Längsschnitte. Stuttgart, 1992; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.

Н.Д. Тамарченко

ТОН – см.: *Интонация*

ТОПИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ – см.: *Древнерусской словесности поэтика, Топос*

ТОПОС (нем. Topos, от греч. topos – место), термин, введенный в литературоведение Э.Р. Курциусом. Заимствован из античной *риторики*, где обозначал «эвристическую формулу (Suchformel) для изобретения (inventio) подходящей мысли», а также саму «мысль, найденную при помощи этой формулы» (Lausberg. Bd. 2, S. 740). В качестве эвристических формул Т. метафорически представлялись «местами», в которых следовало находить аргументы: топосы (loci) — «склады аргументов (sedes argumentorum), где они [аргументы] сокрыты и откуда их надлежит извлекать» (Quintilianus. Institutio oratoria. V, 10, 20); всё множество Т. – «хранилище мыслей, из которого всегда можно было извлечь подходящую мысль» (Lausberg. Bd 1, S. 201). Так, аргументы можно было искать в области («месте») человеческих свойств (loci a persona; так, в «области пола», по Квинтилиану, можно найти следующий аргумент: «воровство скорее совершит мужчина, отравление — женщина», Institutio oratoria. V, 10, 25: представление о различии мужского и женского нравов выполнило роль эвристической формулы, посредством которой был найден аргумент) или же в области вещей (loci a re) — с этих двух самых общих «мест» нахождения аргументов нередко начинались риторические классификации топосов (в частности, у Цицерона и Квинтилиана). В качестве «найденной» при помощи эвристической формулы конкретной «мысли» Т. представлял собой заранее «подобранное доказательство», которое оратор должен «иметь наготове по каждому вопросу» (Аристотель. Риторика. II. 22), и фактически выглядел как отвлеченное суждение, вставляемое в речь на конкретный случай (например, рассуждение на тему «все люди смертны» в речи на смерть определенного лица).

Курциус в своей концепции ориентировался на второе значение термина Т. В его понимании, Т. «устойчивые клише, схемы выражения (Ausdrucksschemata)» (Curtius. Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur), которые распространились в античной и средневековой литературе вследствие влияния на нее риторики. Переходя в литературу, они меняли свое качество: если в ораторской речи Т. выполнял роль «аргумента», то в литературном тексте он становился устойчивой формулой. Для риторов топика была источником аргументов, для писателей она стала источником стереотипных выражений. Риторизация литературы, по Курциусу, была обусловлена исторически: закат античных республик и установление авторитарных режимов (Александра Македонского в Греции и императора Августа в Риме) привели к исчезновению открытого политического красноречия, «публичные ораторы стали школьными декламаторами», «изгнанная с форума, риторика проникла в художественную прозу, философию, поэзию» (Curtius. Zum Begriff eines historischen Topik).

В понимании Курциуса, «топос – нечто анонимное. Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, как и мотиву в изобразительном искусстве, присуще временное и пространственное всеприсутствие... В этом внеличностном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения» (Curtius. Zum Begriff eines historischen Topik, S. 9). Т. чаще всего соответствует определенное словесное оформление, ему присущ формульный характер; однако в некоторых Т. внешняя формульная заданность как бы ослаблена, они предполагают значительное разнообразие словесного выражения (например, Т. «перевернутого мира»). Т. как таковой не является элементом *произведения*: он принадлежит к историко-литературной реальности, из которой произведение возникает, к материалу, из которого творит художник. В произведении топос может выполнять функцию *образа*, *мотива*, метафоры, *символа*, *аллегории* и т. п., однако сам по себе он никогда не тождествен им, поскольку существует вне произведения, во внеличностных глубинах литературного процесса.

Всеприсутствие в европейской литературе Т. должно было, по мысли Курциуса, показать непрерывность линии, ведущей от античности к Новому времени, и несостоятельность существующей системы «деления на исторические периоды» (Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Гл. XVII, разд. 7). Риторическая топика, по Курциусу, сохраняла принципиальную значимость для европейской литературы до конца XVIII в., однако иногда Курциус совершает экскурсы и в более поздние эпохи (обнаруживая, напр., античный топос у Бальзака – Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Гл. V, разд. 9). Нормативная топика риторики применительно к литературе превращается в «историческую топику». Рождение новых топосов, совершающееся весьма редко, а также переосмысление уже существующих топосов, происходящее крайне медленно, – исторические факты особой значимости, поскольку они служат «такими свидетельствами изменения ментальности, которые не могли бы быть получены иным путем» (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Гл. V, разд. 2). Таким

образом, Курциус, сближавший иногда топосы с юнговскими *архетипами*, трактует их все же не как вечные константы, но как исторические данности, отличающиеся, однако, особой устойчивостью, принадлежащие к медленной, глубинной истории, которая не совпадает с линейной «историей периодов» и не затрагивается напрямую поверхностными сдвигами в литературном процессе. Изучение исторической топики, по мнению Курциуса, позволит прийти к новой, более корректной теории литературы, поскольку полученные этим путем схемы «не образуют навязанную извне систематику, но гибко следуют за историческим материалом, будучи извлечены непосредственно из него самого» (Curtius. Zum Begriff eines historischen Topik).

Выдвигая понятие Т. в качестве существенного фактора эволюции европейской литературы (топика самим своим существованием обусловливает историческую непрерывность литературного процесса), Курциус стремился показать проблематичность психологических или духовно-исторических интерпретаций литературного произведения. Он никогда не упускал случая продемонстрировать, как якобы «убедительные» выражения душевных состояний, «искренние» признания, «реалистическая точность» в средневековой литературе на самом деле оказываются лишь вариациями на темы стандартных Т. (так, «страх перед ночью», документированный поэтическими средневековыми текстами, не имеет никакого отношения к личным переживаниям поэтов, а является результатом «применения общеупотребительной схемы» – Zum Begriff eines historischen Topik, S. 16-18). При этом Курциус все же не мог не задаться вопросом о психологической природе Т.: он провел аналогию между Т. и юнговыми архетипами коллективного бессознательного (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Гл. 5, разд. 8). Некоторые из описанных Курциусом Т. действительно своим универсальным значением напоминают архетипы: таков, напр., Т. «puer-senex» («мальчик-старик»), прослеживаемый Курциусом и в древнем Китае (имя китайского философа Лао Цзы означает «старое дитя»), и в культуре раннего христианства (раннехристианские мученики представляли себе Бога «как седого старца с юношеским лицом» – «Мученичество св. Перпетуи», нач. III в.), и в немецком романтизме (роман «Годви» К. Брентано, 1800).

Отход Курциуса от узкориторической трактовки Т. проявился и в признании им существования особых чисто литературных Т.: «не все топосы можно вывести из риторических жанров», многие из них произошли из поэзии, а потом могли перейти и в риторику; между художественной литературой и риторикой существовали не только отношения одностороннего заимствования, но и взаимообмен (Zum Begriff eines historischen Topik, S. 15). Исследование литературной топики предполагает особый метод, который Курциус определил как эвристику (в статье «Топика как эвристика», 1938). Если для оратора топика служила орудием изобретения слова, то и для исследователя она должна стать своего рода «исторической ars inveniendi»: ученый, случайно обнаруживая Т., открывает тем самым и новый пласт историко-литературной реальности.

В своей главной книге «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948) Курциус, не стремясь организовать литературную топику в некую систему, тем не менее выделил, опираясь на античные традиции классификации Т., несколько их тематических и функциональных групп. Так, некоторые Т. связаны с композиционным планом произведения, с организацией *повествования* (композиционные формулы начала и конца; формулы, структурирующие условный *образ «автора»*, и т. п.). Особая группа Т. (в их числе – идиллический locus amoenus) служила для *описаний* природы; другая группа – для выражения поэтологических представлений (например, Т. поэта как теолога – «poeta theologus»). Последователь Курциуса Р. Бахем в книге «Поэзия как скрытая теология» показал, что целый пласт средневековых представлений о *поэтике* по сути дела представляет собой набор Т. («божественное безумие поэта», «поэзия как скрытая теология», Deus poeta, «благородная простота», и др.).

Одновременно с Курциусом проблему Т. как формул, организующих композицию *текста*, затронул Л. Арбузов в своде средневековых риторических «общих мест»: он выделил, в частности, четыре вида Т. вступления (экзордиума): «формулы скромности» (Bescheidungsformel); общие суждения – proverbium generale или sententia; изложение причин, побудивших автора взяться за перо (causa scribendi); «формулы краткости» (Brevitasformel).

Концепция Курциуса была ориентирована полемически в отношении духовно-исторической школы и стилистической критики (К. Фосслер, Л. Шпитцер) первой половины XX в., видевших в литературном тексте личностное высказывание или проявление неповторимо индивидуального языкового творчества. Курциус, исходивший из посылки, что «в мире духа творческая новизна редка», перенес акцент на изучение устойчивых смысловых схем, которые предпосланы любому творческому акту, поскольку без них «поэт не смог бы сочинять» (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Гл. XVIII, разд. 3).

Идеи Курциуса подверглись серьезной критике со стороны филологов-классиков, специалистов по истории риторики. Так, по мнению П. Йена, Курциус путает Т. с конкретной аргументацией, основанной на них; вводит сомнительное понятие «поэтического топоса» (в то время как Т. неразрывно связан с риторикой); игнорирует разницу между аргументативной прагматической речью в риторике и «фикциональной» речью художественной литературы; проявляет неспособность охватить топику литературы как целое (Jehn, S. LVII-LXIII). Э. Мертнер полагает, что Курциус неправомерно перенес на риторический термин современное значение, присущее английскому слову commonplace: термины topos, loci communi лишь в английском языке XVI-XVIII вв. превратились в topic и commonplace в смысле расхожего клише, банальности; до этого они обозначали творческое орудие риторического процесса изобретения (inventio) (Mertner, S. 68; 1-я публ. – 1956).

Эта критика, однако, не остановила многочисленных «исследований Т.» (Toposforschungen), в которых продолжилось намеченное уже у Курциуса смысловое расширение понятия Т., доходящее до полного забвения его риторической природы. Характерный пример такого расширения – работа В. Фейта (Veit W.), где Т. «золотого века» понимается как «мыслительная форма» (Denkform), принимающая в разные эпохи различный облик («золотой век» модифицируется в Аркадию, Элизиум, Остров Блаженных, Рай, Вечный мир). Важный для Курциуса момент конкретного словесного выражения Т., остающегося в его понимании достаточно определенной, хотя и варьируемой словесной формулой, при таком подходе теряет значение.

В современных исследованиях продолжается изучение открытых Курциусом антично-средневековых Т. (например, «puer-senex» в английской мистерии XV в. – Shurgot, p. 419–431), но предпринимаются и попытки обнаружить ту или

иную топику в самых различных областях культуры Нового времени – в литературе XIX-XX вв. (например, топос «народности» в романтизме; восходящий к Лукрецию топос «умозрительного странствия» в английской литературе XIX-XX вв. – Edgecombe, p. 24-29), в современной политической аргументации, в массовой культуре, в эстетических теориях и т. п. (см., напр.: Bornscheuer). Термин «Т.» активно используется в исследованиях литератур Древнего Востока (начиная с работы Б. Ландсбергера; см, в частности, работу М.Л. Барра о «блуждании» как Т. депрессии в древней литературе Ближнего Востока и в Библии – Barre, p. 177-188). На стыке музыкознания и литературоведения началось исследование музыкальных Т. – устойчивых мелодических, ритмических, гармонических формул, тесно ассоциируемых с определенными смыслами (преимущественно на материале вокальной музыки барокко, в которой существовала хорошо разработанная номенклатура музыкально-риторических фигур со строго закрепленным значением). Так, в работе Г. Пооса о Т. «креста-славы» в «Страстях по Матфею» И.С. Баха (crux-gloria-topos) показано, как соединение в богословской христологии контрастных мотивов «страдания» и «славы» передается у Баха соединением двух контрастных музыкальных мотивов-Т.: нисходящего хроматического хода (в музыкальной риторике т. н. passus duriusculus) – звукового символа страданий, и восходящего тетрахорда – символа вознесения и славы Христа.

Выявление и изучение Т. позволяют проследить в истории литературы глобальные, медленные процессы, в масштабе которых творческая «новизна», «индивидуальность» творца отдвигается на второй план, оказавшись лишь моментом в совместной работе многих поколений художников над обогащением всеобщего надличностного языка искусства.

Лит-ра: *Arbusow L.* Colores rhetorici; eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten. Göttingen, 1948; *Bachem R.* Dichtung als verborgene Theologie. Bonn, 1956; *Barre M. L.* «Wandering about» as a topos of depression in ancient Near Eastern literature and in the Bible // Journal of Near Eastern Studies, 2001. Vol. 60, № 3; *Bornscheuer L.* Topik: Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft. Frankfurt, 1976; *Curtius E.* R. Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur // Corona Quernea = Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstag. Leipzig, 1941; *Curtius E.R.* Zum Begriff eines historischen Topik // Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M., 1972; *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948; *Curtius E. R.* Topik als Euristik // Toposforschung / Hrsg. M. L. Baeumer. Darmstadt, 1973; *Edgecombe R. S.* The heroic mental journey: A note on a topos // ANQ. 2003. Vol. 16. № 1; *Jehn P.* E. R. Curtius: Toposforschung als Restauration // Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M., 1972; *Landsberger B.* Jahreszeiten im Sumerisch-Akkadischen // Journal of Near Eastern Studies. 1949. № 8; *Lausberg H.* Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bde. München, 1960; *Mertner E.* Topos und Commonplace // Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M., 1972; *Poos H.* Kreuz und Krone sind verbunden: Sinnbild und Bildsinn in geistlichen Vokalwerk J. S. Bachs. Eine ikonografische Studie // Musik-Konzepte. H. 50/51. München, 1986; *Shurgot M. W.* The Puer Senex tópos in the Wakefield Secunda Pastorum // Papers on Language and Literature. 1991. Vol. 27. № 4; *Veit W.* Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum XVIII Jh. Diss. Köln, 1961

А.Е. Махов

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.

Понятие Т. з. имеет истоки, с одной стороны, в рефлексии художников и писателей и в художественной критике; в этом смысле оно весьма традиционно и характерно для многих национальных культур. Генри Джеймс, из суждений которого исходила «новая критика», обсуждая вопросы о соотношении романа с живописью и об изображении мира через восприятие персонажа, учитывал опыт Флобера и Мопассана. Существуют аналогичные высказывания Отто Людвига и Фридриха Шпильгагена; можно вспомнить также понятие «фокуса», которым пользовался Л. Толстой. С другой стороны, именно в качестве научного термина «Т. з.» – явление XX века. Отчасти это реакция на небывалое сближение словесных форм с изобразительными – в кино и в таких литературных *жанрах*, как роман-монтаж; отчасти же – результат исключительного интереса к архаике и формам средневекового искусства в их противоположности искусству Нового времени (проблема «обратной перспективы»). На первом пути находились филологические исследования, в той или иной степени связанные с авангардистскими тенденциями и направленные на изучение «техники повествования». Такова, в частности, «*новая критика*», начиная с книги П. Лаббока «Искусство романа» (1921). Другое, философско-культурологическое, направление представлено 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» (1920–24). Возможный общий источник – идеи «формального» европейского искусствознания рубежа XIX–XX вв. Например, в книге Г. Вельфлина «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», что почти буквально совпадает с суждениями Ортеги-и-Гассета.

В книге Б.А. Успенского «Поэтика композиции» (1970) необходимость научного синтеза была уже вполне осознана. Отсюда и выдвижение ученым – в качестве итогового и ключевого – вопроса о границах художественного произведения и о Т. з., внутренней и внешней по отношению к этим границам. Понятно, что это различие имеет принципиальное значение и связано с проблемами «*автор* и *герой*», «автор и *читатель*». Отношения этих «субъектов», очевидно, организованы или даже «запрограммированы» определенным устройством *текста*; но в то же время они не могут быть сведены к тем или иным особенностям этого устройства. Извне произведения виден его текст, но чтобы увидеть изображенную в нем действительность в качестве «реальной жизни», нужно стать на Т. з. одного из персонажей. Вопрос о «*рамке*» к этой ситуации, как видно, прямого отношения не имеет. 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. Первый – «эстетически деятельный субъект» (М.М. Бахтин), результат его деятельности – художественное произведение; действия же героя имеют определенные жизненные цели и результаты. Так, в знаменитом романе Дефо отнюдь не автор строит дом или лодку; равно как герой, занимаясь этим, не подозревает о существовании художественного произведения, в котором он находится, – по мнению автора и читателя.

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. Редкий случай учета этого различия – следующее определение: «Позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования» (Stanzel, S. 21). На основании аналогичной трактовки Т. з. проводится классификация ее разновидностей в работах Б.А. Успенского и Б.О. Кормана. Первый различает «идеологическую оценку», «фразеологическую характеристику», «перспективу» (пространственно-временную позицию) и «субъективность/объективность описания» (Т. з. «в плане психологии»). Второй дифференцирует «прямооценочную» и «косвенно-оценочную», временную и пространственную Т. з., совсем не выделяя «план психологии». Это различие, видимо, соотносится с трактовкой у Б.О. Кормана сознания персонажа в качестве «формы авторского сознания». Полное же совпадение в одном пункте – вычленении «фразеологической» Т. з. – объясняется скорее всего одинаковым стремлением опираться на объективные, т. е. в первую очередь языковые, особенности текста.

Различные варианты Т. з. органически взаимосвязаны (ср. главу 5 в кн. Б.А. Успенского), но в каждом отдельном случае может быть акцентирован один из них. Фраза, сообщающая о том, что когда герой остановился и стал смотреть на окна, то в одном из них «увидел он черноволосую головку, наклоненную вероятно над книгой или над работой» («Пиковая дама»), 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 временным планом. 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».

Принято считать, что оценка доминирует в лирической поэзии. Но она всегда сопряжена здесь с пространственно-временными 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* существенно пересечение точек зрения и оценок разных субъектов в *диалоге*, а в *прозе* последних двух веков – внутри отдельного высказывания, формально принадлежащего одному субъекту (несобственно-прямая речь). В литературе XIX–XX вв. вопрос о субъективности Т. з. и оценок наблюдателя связывается с принципиальной неадекватностью внешнего подхода к чужому «я». Так, фраза «...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») говорит о стремлении отказаться от слишком поверхностной чисто внешней Т. з. и основанных на ней поспешных выводов, учитывая возможную внутреннюю Т. з. другого: отношение самого объекта наблюдения к тому, что его рассматривают, да и его собственное восприятие наблюдателя (для последнего оно оказывается внешней Т. з.).

Дифференциация Т. з. 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 Т. з. *читателя*. Каждая из *композиционных форм речи* (*повествование*, диалог и т.п.) предполагает доминирование Т. з. определенного типа, а закономерная смена этих форм создает единую смысловую перспективу. Очевидно, что в *описаниях* преобладают разновидности пространственной Т. з. (показательное исключение – *исторический роман*), а повествование, наоборот, использует преимущественно Т. з. временные; в *характеристике* же особенно важна может быть психологическая Т. з.

Изучение присутствующих в художественном тексте Т. з. в связи с их носителями – изображающими и говорящими субъектами – и их группировкой в рамках определенных композиционно-речевых форм – важнейшая предпосылка достаточно обоснованного систематического анализа *композиции* литературных произведений. В особенности это относится к литературе XIX-XX вв., где остро стоит вопрос о неизбежной зависимости «картины мира» от своеобразия воспринимающего сознания и о необходимости взаимокорректировки Т. з. разных субъектов для создания более объективного и адекватного образа действительности.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979; *Джеймс Г.* Искусство прозы: Из предисловий к собранию сочинений // Писатели США о литературе. Т.1. М., 1982; *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972; *Лотман Ю.М.* СХТ. М., 1970; *Ортега-и-Гассет Х.* О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991; *Рымарь Н.Т.* Поэтика романа. Куйбышев. 1990; *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975; *Успенский Б.А.* ПК // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995; *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984; *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Флоренский П.А. Собр. соч. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990; *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. 8. unveränd. Aufl. Stuttgart. 1991; *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. 5. Aufl. Göttingen. 1991.

Н.Д. Тамарченко

ТРАГЕДИЯ – одна из важнейших жанровых форм *драмы*; её отличает способность проникать в существенные закономерности и противоречия мира как целого, а также осмысливать роль и возможности человека, обреченного участвовать в непрекращающемся развитии мира и разрешать хотя бы на какое-то время его противоречия. Что есть человек? Каково его предназначение и возможности? В каком мире он живет? – эти, т. н. «последние вопросы» бытия составляют тематический план любой Т. Она принадлежит к системе «высоких» жанров, поскольку актуализирует причастность человека к подлинному бытию. Образ и знание об ис-

тинном состоянии мира в Т., как и в *эпопее*, реконструируются в воспоминании об идеальном прошлом, которое предстает здесь и как навсегда утраченный рай, и как абсолютный ценностный центр, образец для переустройства настоящего. Но у Т. нет такой оторванности от настоящего, как в эпопее, что связано со спецификой театральной игры и позиции читателя-зрителя: время Т. называют «настоящим сопереживания».

Непосредственной связью с настоящим и одновременно задачей выразить в конкретном явлении этой действительности всеобщее содержание бытия определяются особенности поэтики *жанра*. Со времен античности основной её категорией признается *сюжет* (в терминологии Аристотеля – сказание, трагический миф), для которого характерна внутренняя связность и законченность. Завершенность *действия* достигается благодаря трагической *ситуации* и позиции *героя*: он способен к творческому, преображающему созерцанию жизни и судьбы в целом. Почти все сюжеты древних трагедий мифологичны. Суть *трагического* подражания (*мимесиса*) заключается в создании такой ситуации, в которой возможно завершенное созерцание бесконечного мифа. События складываются в целое «этосом» героя. Но в греческом театре не герой делает представление трагическим, а именно склад событий, способный открыть трагизм любого героя. «Героический характер Эдипа является как следствие его судьбы: на месте Эдипа каждый вел бы себя подобным образом... ситуация здесь создает характер» (Бочаров, с. 371). «Этос» античной Т. – это не личный *характер*, а «качество», «то, что заставляет нас действующие лица называть каковыми-нибудь» (Аристотель. 1450a). Качество трагического героя заключается в его склонности к деятельному, целеустремленному существованию и в том, что он «добропорядочный», «лучше других» (1448a. Эдип, напр., единственный, кто благодаря своей исключительной мудрости отгадывает загадку Сфинкса), но не застрахован от ошибок: к совершению трагической ошибки его приводит «хюбрис» («вид пренебрежения», свойственная герою однозначность, упрямая и упоенная своей правдой). Так, «вслепую» Эдип убивает родного отца и становится мужем матери, Лир отрекается от любимой дочери; Гамлет в действительности «подгнившей» Дании обнаруживает ограниченность, почти бессмысленность гуманистических принципов и знаний, освоенных им в Виттенбергском университете; Федра демонстрирует несостоятельность логического анализа перед живым чувством.

Из приемов развертывания трагического сюжета Аристотель больше всего внимания уделяет **узнаванию** и *перипетии*. Начинаясь с представления мира в неблагополучном состоянии, трагическое действие устремлено к кульминации. *Коллизия* провоцирует активность героя, который «лучше других», и потому берется за ее разрешение. На самом же деле энергичные поступки героя проявляют его «хюбрис». Действие приводит героя к тому, что он получает новое знание, в свете которого уже может оценить свою прежнюю ограниченность. Узнавание погружает героя в состояние, в котором мир предстоит его судьбоносному и космосозидающему решению. В этой ситуации трагическому герою открывается ограниченность его прежнего знания и человеческого знания вообще, скрытость оснований бытия, прояснить и утвердить которые он обречен. Так, Гамлет, думающий о мести королю Клавдию, после встречи с Призраком понимает, «что в небе и земле сокрыто больше, чем снится нашей мудрости»; он начинает видеть в убийстве короля проявление мирового зла, всеобщей болезни времени: «The time is out of joint: – o cursed spite / That ever I was born to set it right! (Век расшатался, и скверней всего, / Что я рожден восстановить его»). Только в контексте этой фразы можно понять задачу, которую ставит Призрак перед принцем: «Не дай постели датских королей / Стать ложем блуда и кровосмешенья!». Новое знание обуславливает перипетию, «перемену делаемого в свою противоположность» (1452a). Получается, что Гамлет должен изменить бытие, повернуть Время и сделать так, чтобы датский трон не запятнало бесчестье. Сложность онтологической задачи повергает героя в амеханию, напряженную работу мысли, проявляющуюся в рефлексии многочисленных монологов. Разбудив совесть Гертруды и Клавдия, Гамлет утверждает и осуществляет в действительности Датского королевства и в бытии вообще гуманизм как подлинный онтологический принцип, чем и разрешает свою задачу. Таким образом, трагический конфликт проясняется и разрешается сознательным преобразующим действием героя.

Определяя трагического героя как того, кто «лучше других», Аристотель не столько дает его нравственную характеристику, сколько выражает преимущество его человеческого бытия по сравнению с другими персонажами. «Иными словами, трагический герой есть человек по преимуществу, взятый в очищенной, подчеркнутой, выявленной и идеализованной человечности» (Ахутин, с. 12). Начиная с Возрождения, примат бытия героя в таком смысле проявляется в характере, приобретающем индивидуальные, личностные черты и вместе с коллизией становящемся источником действия (таково, напр., бесконечное детское доверие Отелло к миру, которым полностью определяется его судьба). Трагический герой Шекспира – личность, индивидуальность, утверждающая свои ценности, но в ней, как и в эпическом герое, частное и общественное слиты вместе, неразделимо соединены. Невозможно представить себе Гамлета, благополучно устраивающего личную жизнь с любящей его Офелией, пока на датском престоле находится предатель и убийца.

В историко-культурном отношении наиболее плодотворными для развития трагедии, а также её теории стали те этапы эволюции художественного сознания, в которые наиболее остро актуализировалась проблематика личности: античность, Возрождение и классицизм. К моменту возникновения Т. в греческой философии центральное место занимала проблема сознания и постепенно утверждалась ценность не только общего (народного), но и индивидуального бытия. Обнаружение онтологической значимости отдельного человеческого существования сопряжено с осмыслением его трагизма и стремлением к открытию подлинных оснований бытия, снимающих ужас конечности отдельной жизни. Античная Т. как раз и стала такой жанровой формой, в которой изначальное неблагополучие в мире (коллизия) побуждало трагического героя к действию, в результате чего противоречия обострялись до предела, приобретая форму *конфликта*, который предстояло разрешить осознанием скрытой сути явлений и утверждением в мире (ценою страдания, переживания *катастрофы*, а зачастую и собственной гибели) новых онтологических ценностей. Греческая Т. возникла из обрядов, посвященных Дионису, и сохранила структурно-содержательную связь с архаическим ритуалом, ориентированным на преобразование хаоса в космос и воспроизводившим жизнь, страдание, умирание и возрождение бога. Трагическое представление, как и ритуал, сопровождалось особым состоянием зрителя, которое Аристотель назвал *катарсисом* и определил как страх и сострадание, а также очищение от этих аффектов. Страх и очищение чело-

веческого духа можно объяснить величием созерцания подлинных основ человеческого бытия (в терминологии Гегеля, настоящей субстанциальности), сопоставимым с возвышенностью созерцания бытия божественного. Ницше объясняет страх отсутствием у античного зрителя привычной для новоевропейского театра дистанцированности от происходящего на сцене. Актеры, хор, зрители погружались в реальный, а не условный, дионисийский хаос и ужас, всматривались в освобожденное от аполлонического (культурного) покрывала бытие в надежде услышать подлинную музыку, утверждающую радость и ценность жизни.

Первое известное нам определение Т. как жанра дал Аристотель в своем знаменитом трактате «Об искусстве поэзии»: «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» (1449в). Философ отнес Т. к разряду подражательных искусств, но слово «mimesis», употребляемое Аристотелем, включает и понимание, изучение, обозначая одну из существенных способностей человека. Считая открытие той или иной жанровой формы результатом саморазвития Космоса, Аристотель отметил, что «трагедия остановилась, обретя присущую ей природу» (1449в). С тех пор каждый новый автор Т., создавая свое *произведение*, соотносил его с идеальным образцом, *каноном*, теоретическое знание о котором он находил в «Поэтике» (прежде всего, Аристотеля, позже – в других нормативных поэтиках), а воплощение – в античной Т.. Поэтому на протяжении всей традиционалистской эпохи (см. *Парадигмы художественности*) жанр сохраняет свои основные черты. Так, трагический герой классицизма – это человек, в личность которого входят как составляющие государство, религия, мораль, закон. Без них – он существо слабое, игрушка в руках судьбы и страстей. Сознание своей связи с государством столь велико в герое, что даже «в минуты наивысшего потрясения он не скажет: «Ах, я несчастный!», а только: «Ах, я несчастный государь!» (Ауэрбах, с. 316). Принимая ответственное решение, государственный муж со всей ясностью осознает, что советника у него нет, ему одному предстоит все разрешить и действовать исключительно по своей воле. Судьи над ним тоже нет (Гриб В. С. 308). Сюжет Т. обязательно должен включать pafos («страдание», «страсть»). «Страсть же есть действие, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное» (1452в). «Драма, в которой нет страдания или хотя бы угрозы страдания, – не трагедия» (Гаспаров М.Л. С. 128). Суть же *трагического* страдания обуславливается его внутренней необходимостью: вместе с героем умирает та закономерность мироустройства, которую он воплощает; или он утверждает новый онтологический принцип ценой собственной жизни. По мнению П.А. Флоренского, «Гамлет» именно потому и производит «впечатление трагического, что он органически целен, что к гибели ведет не случайная причина, а та самая сила, которая обуславливает собою весь ход действия, что пьеса – постепенная гибель, что трагедия "Гамлет" – сама гибель» (Флоренский, с. 258).

Гегель считает классическую Т. вершиной искусства, потому что именно эта жанровая форма более всего подходит для выражения и прояснения субстанциальности. Философ отмечает, что, выражаясь в реальной действительности, субстанциальность неизбежно подвергается обособлению, разделению на разные, сами по себе истинные, но друг другу противоречащие «правды». Для полноты представления и утверждения каждой из них, по его мнению, более других подходит драматическая форма, в которой онтологическое противоречие воплощается в виде столкновения героев или героя с миром. Причастность к субстанциальности существенно отличает трагического героя от других персонажей. Он сознательно принимает свою обреченность на отстаивание до конца собственной позиции, на то, чтобы в муках и страданиях познавать всю правду о мире и брать на себя ответственность за ее утверждение.

Литература Нового времени не знает Т. в чистом виде, но различные трансформации этого жанра присутствуют в авторских художественных мирах и стилевых единствах литературных произведений (см. *Трагическое*).

Лит-ра: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957; *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; СПб., 2000; *Ахутин А.В.* Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура. М., 1990; *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы. М., 1962; *Гаспаров М.Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М., 1979; *Гриб В.Р.* Избр. работы. М., 1956; *Флоренский П.А.* Гамлет // Священник Павел Флоренский. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1994.

М.К. Кадубина

ТРАГИКОМЕДИЯ – жанр *драмы*, выстраивающий модель мира, где *трагическое* начало сплетено с *комическим*, причем жанровая двойственность пронизывает все уровни структуры. Первое упоминание термина зафиксировано уже в античности: в прологе к *комедии* «Амфитрион» Плавт дает не только обозначение *жанра*, но и принцип его конструирования («Хотите, перестрою всю трагедию / В комедию, стихи ж оставлю прежние? / Хотите так? А впрочем, глупо спрашивать! / Как будто сам не знаю! Я ведь бог на то! / Понятно, что на этот счет у вас в уме! / Вам смешанную дам трагикомедию»).

Ранние теории Т. и основывались на толковании жанра как смешанного. Античность и позднее Средневековье, уже познавшие возможность и в каком-то смысле эстетическую необходимость «смешения несовместимого», воспринимают тем не менее Т. скорее как аномалию, нежели как модификацию, структурно отличную от жанров, её составляющих. Позднее Возрождение не только придало завершенную форму жанровым исканиям такого рода, но и впервые сделало попытку их теоретического осмысления. «Когда гуманисты захотели освятить авторитетом древних практику современной смешанной драмы, они взяли у Плавта сам термин "трагикомедия"...; отыскали у Горация в "Искусстве поэзии" отрывок, где он пишет, что трагедия иногда может говорить простым, а комедия – возвышенным языком; нашли в "Эстетике" Аристотеля место, где допускается возможность трагедии "двойной структуры" и трагедии с благополучным концом, ссылались, наконец, на смешение характеров у Софокла и Аристофана и практику Еврипида – то есть эстетикой и практикой писателей оправдывали именно те моменты, которые позднее будут усвоены трагикомедией» (И. Рацкий).

Признание жанра не привело к его изучению: достаточно перечислить бытовавшие и бытующие опрделения Т. – «трагическая комедия», «комическая трагедия», уже знакомая с античности «смешанная пьеса» (Mischspiel), «предотвращенная трагедия» или «трагедия преодолеваемая». Все приведенные примеры свидетельствуют о восприятии Т. как

жанрового гибрида, что свидетельствует о торжестве трактовки Плавта. Принцип «микса» уже систематизирован и описан; так, К. Гутке выделяет четыре критерия и соответствующие им четыре жанровых гибрида: пьесы, которые смешивают драматических героев из разных сословных групп; пьесы, смешивающие стили, соответствующие трагедии и комедии, и пьесы, в которых трагический сюжет реализовался в фамильярном языке комедии, и наоборот; смешение комических и серьезных эпизодов в одной пьесе – смешение «королей и клоунов», используя сжатую формулу Сиднея в его «Апологии поэзии»; серьезная и потенциально трагическая пьеса, заканчивающаяся счастливо.

Т. можно понять в сравнении с *трагедией*, *комедией* и *драмой*. Принципиально различен их жизненный ритм: классическая трагедия невозможна в XX в., но это естественное старение художественного организма, породившего в числе своих жанровых потомков и трагедию нового поколения. Комедия не требует специфических условий для своего бытования. Возникнув почти одновременно с трагедией и комедией, жанр драмы также не претендует на особые исторические условия и периоды, в то время как Т. – и это подтверждается историей мировой драматургии – и возникает, и определяется в своей жанровой индивидуальности в эпохи кризиса идеологии. Таковы творчество Еврипида, зафиксировавшего процесс утраты веры в богов; хаос, породивший гармонию драматургии *барокко*, и, наконец, рубеж XIX–XX вв. с его идейными и творческими исканиями, вызванными фактом, который афористически выразил Ф. Ницше: «Бог умер»; наконец, западноевропейская драматургия после двух мировых войн. Некая цикличность невольно наводит на мысль, что Т., как, может быть, ни один другой драматический жанр, связана с определенным содержанием эпохи: историческая смута его порождает и, в свою очередь, именно в нем выражается наиболее адекватно.

Начало Т. связано с именем Еврипида, убившего, по мысли Ницше, классическую трагедию: раздвоение трагического героя на заявленного и скрытого, данного вторым планом, возникновение в связи с этим второго, «засюжетного» плана («Ипполит», «Алкеста»); далее – создание Шекспиром модели многоуровневого мира, обнажающего иерархию несвободы человека («Сон в летнюю ночь», «Буря»); замена многоуровневого на двууровневый мир с акцентуацией иллюзорности границ между ними («Жизнь есть сон» Кальдерона); преобразование единства сюжета и жанра в антагонизм («Чайка» Чехова как комедия с самоубийством).

Принцип «микса» лежит и в основе драмы, и в основе Т.; следовательно, важно различать механизм соединения трагического и комического начал в разных жанрах. Понятие добра и зла, четко сформулированные в классических жанрах, теряют в Т. свою определенность. Наиболее резко это обстоятельство разводит её и *мелодраму* – последняя являет собой, безусловно, самый религиозный жанр: она точно знает, что на сцене должен быть столб, «и на столбе надпись: здесь дорога в рай, а там – в ад» (Кугель), в то время как Т. не только не знает этой дороги, но и сомневается в существовании границы между ними. Герои Т. не находят себе опоры ни в единстве с природой, ни в открытом бунте против общества. «Трагикомедия ощущает мир в дисгармонической отчужденности ее составляющих... как механический конгломерат безразличных или даже враждебных элементов. Поэтому многообразные нити, которые в комедии и трагедии стягивают человека, общество и природу в единую цепь бытия, в трагикомедии слабеют, рвутся или исчезают вовсе» (И. Рацкий). Отсюда такие структурные особенности Т., как неопределенность и незавершенность. Точек над i, которые всегда расставлялись в комедии и трагедии, нет и не может быть в Т., с чем связана двойственность и в системе образов (отсутствие одного главного героя), и в *сюжете* (неопределенность *финала* или, как вариант, его принципиальное отсутствие). Герой, потерявший связь и с природой, и с социумом, оказывается лицом к лицу с враждебным универсумом. Гибель мира, оборачивающаяся полной катастрофой для трагического героя, трагикомическим воспринимается иронически. Само это несоответствие трагического объекта и иронического к нему отношения субъекта и есть, видимо, одна из самых распространенных моделей Т.

Неопределенность структуры связана не только с позицией героя, лишенного строгой жанровой индивидуальности, но и с отказом от определенной позиции *автора* – последнее слово остается за читателем/зрителем («Борис Годунов» Пушкина, «Вишневый сад» Чехова, «Бег» Булгакова). Эпоха авторского всезнания закончилась, и на читателя переложено бремя решения поставленных в произведении проблем. Наконец, для жанра характерно особенное трагикомическое мироощущение. Иллюстрацией может служить эпизод, когда Имогена («Цимбелин») оплакивает Клотена, принимая его за своего погибшего мужа: «...объективно ее хвалы убитому и проклятье убийце выглядят смешно... Но для самой Имогены все это трагично. Зритель вынужден принимать во внимание и точку зрения Имогены, и объективное положение вещей одновременно. Так осуществляется у Шекспира собственно трагикомический эффект» (И. Рацкий). Таким образом, на смену последовательному чередованию трагических и комических эпизодов приходит нечто принципиально новое – «симультанное звучание трагического и комического».

Трагикомический эффект зачастую корреспондирует с понятием *иронии*. Заложенная в нем двойственность со временем усугубилась, совместив в себе и разрушающие, и примиряющие функции (А. Блок). Диапазон велик – от мудрого, чисто сократовского приятия жизни до осознания горькой истины, что «ирония – наркотик для привилегированных» (Г. Белль). Время и автор выбирают *доминанту* одного из двух начал. Ирония вместо идеала – столь существенная подмена способа драматического героя жить и выжить – самым радикальным образом повлияла и на мироощущение, и на *стиль*.

В этой связи особый интерес представляют рассуждения Т. Геррика о понятии «двойной» и «двойственный»: анализируя дебаты вокруг драмы Еврипида и аристотелевской «Поэтики», он обращает внимание на трактовку выражения «двойная структура» («double structure»), которая чаще всего имела в виду двойной исход, венчавший классическое драматическое действие. Но, как заметили комментаторы Аристотеля еще в XVI в., латинское duplex может быть приложимо к пьесам, строящимся на двух параллельно текущих уровнях действия, подобно пьесам Теренция. «Двойная (douplex) трагедия поэтому может быть одной из таких трагедий, где есть два действия, а не трагедией, в которой счастливый финал для хороших героев и несчастливая развязка для плохих. Гварини, когда пришел к выработке собственного сюжета пасторальной трагикомедии, применял двойное действие (douplex) и единичный (single) счастливый финал» (Геррик).

Эволюция Т. идет от достаточно просто прочитывающейся «смешанной пьесы» с двойным действием к сложной

жанровой новации с двойственной структурой действия, что и создает совершенно особую иронию, присущую, возможно, только этому жанру. Так, принцип duplex может принимать многообразные формы: раздвоения сюжета и стиля (например, «Подщипа» И. Крылова и «Доверие» В. Сорокина); движения от двойного действия к двойственному («Недоросль» Д. Фонвизина, «Свои люди – сочтемся» А. Островского, «Утиная охота» А. Вампилова); расхождения героя, сюжета и жанра («Мизантроп» Мольера, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Чайка» А. Чехова); «антагонизма» фабулы и сюжета («Ревизор» Гоголя и Булгакова); наконец, тотальной двойственности языка и сюжета, сюжета и фабулы, фабулы и жанра («Вишневый сад» А. Чехова).

Лит-ра: *Киркегор С.* О понятии иронии // Логос. 1993. №4; *Рацкий И.* Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2; *Рацкий И.* Трагикомедия // КЛЭ. Т. 7. М., 1972; *Свербилова Т.Г.* Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития). Киев, 1990; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. М., 1997; *Guthke K.* Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre. New York, 1996; *Herrick T.* Tragicomedy. Its origin and development. Urbana, 1955; *Kerr W.* Tragedy and comedy. New York, 1969; *Sedgewick G.* Of irony. Especially in Drama. Toronto, 1948.

Н.И. Ищук-Фадеева

ТРАГИЧЕСКОЕ (трагизм) – один из *модусов художественности*; эстетическая модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), при которой внутренняя граница личностного самоопределения оказывается шире внешней границы ролевого присутствия «я» в мире, что ведет к неразрешимому противоречию (см. *Конфликт*). Экзистенциальное содержание Т. как предмет эмоциональной рефлексии (см. *Эстетика и поэтика*) – это избыточная «свобода 'я' внутри себя» (гегелевское понятие личности) относительно своей сверхличной судьбы. Излишне «широк человек», говорит Дмитрий Карамазов в романе Достоевского, где «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою» (Бахтин, с. 79). «Принцип внутренней жизни с его свободой выбора» (Гегель. Т. IV, с. 365) в пределах ценностно позитивного миропорядка ведет к преступлению (переступанию границ) и делает героя «неизбежно виновным» (Шеллинг, с. 405). Т. вина состоит не столько в самом деянии, субъективно оправданном, сколько в его личностности, в неутолимой жажде оставаться 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. При этом жанровая форма *трагедии* для становления данного типа художественного завершения факультативна: замечательный образец зарождения Т. в русской литературе являет летописная повесть о разорении Рязани Батыем.

Поскольку Т. герой шире принадлежащего ему места в мире, он обнаруживает тот или иной императив долженствования не во внешних предписаниях, как персонаж сатирический, а в себе самом. Отсюда внутренняя раздвоенность, порой перерастающая в демоническое двойничество (черт Ивана Карамазова). В Т. контексте гибель никогда не бывает случайной: это восстановление распавшейся цельности «я» путем свободного отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя (утрата самости, постигающая пушкинского Пророка вследствие его личной «духовной жажды»). Т. персонаж по собственному произволу совершает гибельный выбор, «чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю» (Шеллинг, с. 403). Т. модус существования противоположен *сатирическому*: здесь самоотрицание оказывается способом самоутверждения.

Неустранимая двойственность я-в-мире (ср. тютчевское: «Я верю, Боже мой! / Приди на помощь моему неверью!») является не только архитектонической формой Т. (см. *Архитектоника*), но и определяет организацию *текста* (поэтику), манифестирующую *эстетический объект* Т. модальности. Анне Карениной задолго до последнего Т. жеста («избавлюсь от всех и от себя»), уже при возвращении из Москвы «слишком самой хочется жить», и одновременно она 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 забытьё, 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 Т. *мотивов*, связывающий Эдипа и Гамлета, героев Расина и Достоевского, гоголевского Хому Брута и Катерину Островского. Оно вытекает из неведомой *героическому* умонастроению (и отрицаемой сатирическим) самоценности личного бытия, не оспаривающей ценностей миропорядка, но и несовместимой с ними.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ППД. М., 1963; *Борев Ю.* О трагическом. М., 1961; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968-73 (см. Предметный указатель); *Давыдов Ю.Н.* Царь Эдип, Платон и Аристотель // ВЛ. 1964. № 1; *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород Гоголя»). М., 1995 (гл. 4); *Лазарева М.А.* Трагическое в литературе. М., 1983; *Лосев А.Ф.* Трагическое // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. М., 1970; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006 (гл. 5); *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966. См. также список лит. к ст. *Модусы художественности*.

В.И. Тюпа

ТРАДИЦИОНАЛИЗМ РЕФЛЕКТИВНЫЙ – см.: *Парадигмы художественности, Эйдетическая поэтика*

ТРИКСТЕР (англ. trickster – обманщик, ловкач) – один из двух универсальных типов *персонажа* в мифе, фольклоре и литературе; двойник-антипод (в архаике – близнец) так наз. «культурного героя». Последний – *герой* в собственном смысле, т. е. такой, который в мифе впервые создает общезначимые ценности, а в последующей истории словесного творчества «провозглашает, защищает и упорядочивает» то, что относится к их числу (F. de Chalonge). Т., в противоположность своему антагонисту, наделен комплексом негероических, зачастую прямо *комических* свойств: деструктивной инициативой, ленью, хитростью, глупостью, способностью обманывать и становиться жертвой обмана, **гротескной телесностью** (что может проявляться в обжорстве, пьянстве и гиперсексуальности) и парадоксальностью суждений, склонностью к насмешке и пародированию, включая и самоосмеяние (шутовство).

В мифологии и фольклоре разных народов фигура Т. воплощена в образах богов (Гермес, Локи), животных (Ворон, Койот, Лиса), в масках народного театра (Арлекин, Петрушка), в типах **плута**, **шута** и **дурака** народной сказки, «бытовой» и кумулятивной, а также в карточной символике

(нулевая карта Таро - Шут, Джокер). В литературе к героям-Т. относятся - с наибольшей очевидностью – некоторые персонажи античной *комедии* (ловкий, изворотливый раб), эллинистического *романа* (Луций-осел у Апулея); протагонист классического *плутовского романа* (пикаро) и наследующие ему Жиль Блаз Лесажа, гоголевский Чичиков и Остап Бендер Ильфа и Петрова, а также Феликс Круль Т. Манна; Тиль Уленшпигель (герой народных книг и романа Ш. де Костера), Панург Рабле, Санчо Панса у Сервантеса, шекспировские шуты и Фальстаф, мольеровский Скапен и Фигаро у Бомарше, Симплициссимус у Гриммельсгаузена и Простодушный или Кандид у Вольтера, пастор Йорик и дядя Тоби у Стерна, мудрые глупцы или безумцы и сопутствующие им или контрастирующие с ними веселые плуты и шуты у Диккенса (мистер Пиквик и Сэм Уэллер) и Достоевского (князь Мышкин и Фердыщенко).

В действительности спектр явлений, относящихся к *архетипу* Т., в литературе XIX–XX в. значительно шире, но в ходе многовековой эволюции первоначальный облик этого персонажа преображается, иногда до неузнаваемости. Направления и характер этих трансформаций определены ролью в истории культуры важнейших традиционных вариантов Т. – образов плута, шута и дурака. Их генезис восходит к мифу, где Т. обладает свойствами всех трех персонажей в синкретическом единстве; в эпоху средневековья они стали центральными фигурами «низовых» жанров (фабльо, шванки, фарсы, народный ярмарочный театр, пародийные челобитные, молитвы и службы) и, перейдя отсюда в роман, сыграли в его развитии огромную роль, определив особенности как *повествователя-рассказчика*, так и целой серии действующих лиц (Бахтин. ВЛЭ). Среди последних выделяются по значимости для *прозы* второй половины XVIII – XIX вв. типы чудака (к нему близок и Пьер Безухов у Толстого) и «странного» у романтиков или «лишнего» у их преемников человека (в пушкинском варианте – «пасмурный чудак»). Для литературы XX в. характернее вариант аутсайдера – в «Степном волке» Г. Гессе и «Назову себя Гантенбайн» М. Фриша, «Защите Лужина» В. Набокова и «Докторе Живаго» Б. Пастернака – или «чужака», как в «Постороннем» («L'étranger») А. Камю.

Плут, шут и дурак имеют существенные признаки родства, указывающие на их происхождение из одного корня. Отсюда возможность сплава этих фигур в одном персонаже, иногда осуществляемая в развитии литературы: таков, например, Симплициссимус (Морозов, с. 556-569). Все они амбивалентны: в каждом сочетаются взаимоопровергающие, на первый взгляд, свойства; но и сами эти свойства перекрещиваются. Очевидно взаимное подобие шута и дурака. П. Мэнли Холл, говоря о нулевой карте Таро, называет ее то Дураком, то Шутом, подчеркивая связь этого двуликого персонажа с идеями иллюзорности «этого» мира и Божественной мудрости (Холл Мэнли, с. 115). Шут, представляющий собой, по общему мнению, «символическую инверсию короля» (ср.: О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтин), «выражает дуальность, а отнюдь не комичность. Шут или клоун говорят о приятных вещах сурово, а о неприятных – шутя» (Керлот, с. 590). О «дуальности» говорит и одежда шута: «Левая и правая половина его платья различны по цвету и украшениям» (Бауэр, Дюмоц, Головин, с. 313). По формулировке Х.Э. Керлота, «Шут всегда находится на границах всех порядков и систем», так что его подлинная роль состоит, как видно, не просто в развлечении: он смещает привычные контуры реальности и создает сдвиги в ее понимании. Это также сближает его с дураком, в речах которого демонстрация относительности привычных суждений может казаться глупостью, являясь на самом деле скрытой мудростью. По мнению Э. Френцель, глупость дурака «как вид профессионального положения», во-первых, не буквальна, не равна себе. Она «предполагает, что духовная, а также душевная или только телесная ненормальность всего требуемого этим положением не простирается так далеко, чтобы он не мог использовать условно связанные с нею свои способности – акробатическое и мимическое мастерство, музыкальное умение копировать и карикатурно изображать других людей, рассказывать истории и иметь в распоряжении остроумные ответы – для приобретения средств к жизни». Поэтому в истории культуры так значим «тип дурацкого (des Närrischen), которое живет высшей мудростью и узнает в своем простодушии то, чего не видит никакой разум разумного» (Frenzel, S. 561).

Не менее двойственную фигуру представляет собой и плут. Существует гравюра начала XVII в., где несколько знаменитых персонажей испанского плутовского романа (пикарески) показаны на «Корабле плутовской жизни»: «аллегорический образ ставит пикарескную личность между полюсами: с одной стороны, – наслаждение мгновением, с другой – мрачные мысли о смерти и тщете мира. На корабельном марсе сидит Бахус и флаг демонстрирует девиз «El gusto me lleba» (или «Я делаю то, что мне нравится»). Однако, на заднем плане картины видна гавань; рядом с ней вздымается каркас овального щита, возможно, зеркала, на котором заметно слово Desengaño (разочарование, отрезвление, разрушение иллюзий) и две скрещенных кости» (Jacobs, S. 25). Согласно Э. Френцель, амбивалентно отношение плута не только к радостям жизни, но и к этическим нормам: он «не преступник, но он также не ценящий честь человек, он – на середине между шутником и негодяем». Это и сближает его с другими вариантами Т. Хотя функции плута и дурака кажутся противоположными (как правило, первый – инициатор обмана, второй, напротив, – его объект и жертва), именно этот *мотив* и связывает их друг с другом, а роли иногда меняются, так что обманщик оказывается обманутым. В сущности, плут – тот же шут и дурак, действующий не напоказ, не для зрителя представления, а в реальных условиях бытовой действительности, где на первый план выходит его авантюризм. Но – в особом смысле: не как беззастенчивое использование интриг и других рискованных средств, чтобы достичь высокого положения, власти и материального благополучия. «Он действует без плана, от случая к случаю… У плута нет жизненной цели, он не хочет достичь более высокой нормы, он хотел бы только наслаждаться удобным, нетщеславным образом жизни, особенно его кулинарными и сексуальными прелестями», а потому «он не авантюрист, но его жизнь протекает авантюрно» (Frenzel, S. 631).

Амбивалентность и взаимосвязь (перетекание друг в друга) интересующих нас трех фигур обусловлены, в первую очередь, их особым смеховым характером: они всегда смеются и над ними смеются (М. Бахтин). *Смех* здесь имеет двойственную направленность: «Смешащий… «валяет дурака», обращает смех на себя, играет в дурака»; происходит «валяние дурака, шутовство» (Лихачев и др., с. 15, 25). По Жан-Полю, шут (Арлекин), «как схожий с ним застольный дурак, больше мишень, чем стрелок» (с. 179). Благодаря этому смех универсализируется. Внутренняя двойственность каждой из этих фигур уподобляется двойственности самого бытия: «Существо смеха связано с раздвоением… Смех делит мир надвое, создает бесконечное количество

двойников, создает смеховую "тень" действительности, раскалывает эту действительность»; «Смех делит мир, создает бесчисленные пары, дублирует явления и объекты...» (Лихачев и др., с. 35-38). Смеховой подход к человеку и к миру имеет в то же время аналитический характер: это – «выворачивание наизнанку и разоблачение несоответствия между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией» (Бахтин. ВЛЭ, с. 478). На этом пути, как свидетельствует «Похвала Глупости» Эразма, универсальный смех может перейти в одностороннюю *сатиру*, одновременно утрачивая изначальную связь с образом Т. в том или ином его варианте (Пинский Л.Е. Эразм Роттердамский и его «Похвальное слово Глупости», с. 76-95).

С миросозерцательным значением смеха, нераздельностью его онтологической и познавательной функций органически сочетаются гротескная телесность всех трех фигур и противопоставление двух миров – живых и мертвых. По В.Я. Проппу, в архаике запрету на смех при вступлении в царство мертвых и во время пребывания там соответствует принуждение к смеху при вступлении в жизнь (рождении или возврате из временной смерти). Магическая роль смеха – содействие зачатию и родовспоможение – выражается в отождествлении его с производительной силой, а также со сквернословием и жестами обнажения. В таком контексте Дурак – персонаж, приносящий с собою плодородие и, в частности, способный рассмешить Несмеяну, что в скандинавских мифах делает Локи по отношению к Скади (Пропп. Ритуальный смех в фольклоре). Это же относится к характерным высказываниям и жестам шута: его функция – опубликование «всех неофициальных и запретных сфер человеческой жизни – в особенности половой и витальной сферы (совокупление, еда, вино)» и «расшифровка соответствующих скрывающих их символов» (Бахтин. ВЛЭ, с. 315). Симптоматичны также эротические мотивы некоторых его изображений: «Под столиком шута иногда можно углядеть цветок или поставленный вертикально камень – символ поднимающейся и приносящей счастье жизненной энергии» (Бауер и др., с. 313).

Другая сторона смехового осмысления противоположности внешнего и внутреннего, жизни и смерти – сочетание кажимости, иллюзии с правдой. О.М. Фрейденберг говорит о «связи культового шутовства с обманами и мнимыми действиями» (Миф и литература древности, с. 289). Сам мир, в котором действуют плут, шут и дурак, представляет собою «оборотную» действительность, «антимир», в котором «нарочито подчеркиваются его нереальность, непредставимость, нелогичность» (Лихачев и др. Смех в древней Руси, с. 14). Однако, «нелогичный» мир, будучи освобожден от скрывающих истину привычных оболочек, оказывается на поверку более реальным, чем общепринятые представления о жизни: «функция смеха – обнажать, обнаруживать правду...»; «Дурость – это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек»; «Дурак – прежде всего человек, видящий и говорящий «голую» правду» (Там же. С. 15–16).

Образ Т. эксплицирует двойственную трактовку в архаике самого соотношения двух миров. В волшебной сказке оборотный или изнаночный характер по отношению к обычной жизни имеет мир мертвых. В образности же смеховой (например, в сказке бытовой или новеллистической) «изнаночным миром» выглядит, напротив, посюсторонняя реальность. Дурак предстает здесь ролью – «сниженным» двойником себя потенциального. «Здешняя» жизнь в качестве своего рода преисподней – это и есть сфера пребывания лица, представленного для нас масками плута, шута или дурака. Не случайно герой «антимира» в древнерусской литературе – не просто сирота и бедняк, но человек, лишенный всего, чем он обладал в прошлом, так сказать, еще «при жизни» (Лихачев и др., с. 18). В изображении шута, как равно и дурака, «красный цвет, переходящий в оранжевый, недвусмысленно указывает на существенное отношение к огню» (Керлот, с. 590). О том же самом говорит и разинутый рот Арлекина (ворота в ад) в топографии мистерийной сцены (Бахтин. ТФР, с. 377-379). Однако связь плута, шута и дурака с «тем светом» имеет, как видно, не прямой, а иносказательный характер. «Шут и дурак – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти»; они «овнешняют» не свое, а «отраженное чужое бытие, – но другого у них и нет»; «Это лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью и вне этой роли они вообще не существуют»; в то же время сама эта роль представляет собой «состояние иносказания», так что их бытие «имеет переносное значение» (Бахтин. ВЛЭ, с. 309-311).

Поэтому двоемирие в его смеховой трактовке органически театрально. Все три персонажа-Т. – не только и даже не столько объекты нашего восприятия, сколько носители особой точки зрения на себя и на *читателя*-зрителя, значимые для нас именно в этом качестве. Шут-балагур, подобно актеру в театре, осознает и строит ви́дение себя слушателями-зрителями в этой роли (Лихачев и др., с. 35, 38). Балаганные персонажи при этом ведут себя так, как если бы они считали именно нашу жизнь «тем светом», а свое инобытие вне нашей действительности как раз нормой («этим» для них, но не нашим светом) и критерием своих суждений о жизни зрителей. То же можно сказать, например, об освещении жизни Луция-осла в романе Апулея с точки зрения скрытого в этом персонаже Луция-человека: «Луций принужден спуститься в низкий быт... Быту здесь соответствует преисподняя, могила»; но при этом внутренне – в роли наблюдателя – герой принадлежит иной, более высокой реальности (Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе, с. 272–273). На том же принципе – с точки зрения «человека под маской» – строится изображение «изнаночной» действительности персонажей-марионеток в «Приглашении на казнь» Набокова, где имитирующий необычайную жизненную силу палач Пьер – двойник-антипод настоящего Пьеро, Цинцинната.

Важнейшие константные особенности всех трех фигур свидетельствуют, что они восходят не вообще к мифологической символике – с такой точки зрения, например, Иван-дурак «может быть понят как своего рода "первочеловек", соотносимый с *мировым древом* и его атрибутами» (Иванов, Топоров. Иван-дурак, с. 201), – а именно к ее смеховому аспекту. Но соотношение героически-серьезного и смехового в архаической картине мира и концепции субъекта мирового процесса далеко не однозначно. В современных трактовках архаического и средневекового смеха сталкиваются тенденции к историзму и к нормативно-этической оценке (Тамарченко, с. 92-95). Поэтому изначальное двойничество «культурного героя» и Т. имеет два основных варианта истолкования.

Когда универсальным мифологическим сюжетом считается превращение хаоса в космос (причем «космос» отождествляется с возникающей и постепенно утверждающейся культурой), одно из начал, представленных персонажами-антагонистами, неизбежно расценивается в качестве нормы, а другое – как отклонение от нее. Аналогично этому и психоаналитическое противопоставление цивилизованного сознания его древнейшему «абсолютно недифференциро-

ванному» состоянию, которое современный человек воспринимает в объективированном «коллективном образе тени», т. е. в фигуре Т. (Юнг, с. 343–345). В результате возникает мысль, что в «культурном герое» воплощен «пафос упорядочивания формирующегося социума и космоса», а Т. выражает «его дезорганизацию и еще неупорядоченное состояние» (Мелетинский. Поэтика мифа, с. 188-189). Из этих же предпосылок рождается идея медиации. К. Леви-Стросс видит в Т. средство снятия противоречий мифологического мышления: «Койот (пожиратель падали) – это переходная ступень между травоядными и плотоядными...»; «трикстер тоже является медиатором, а потому в нем остается что-то от двойственной природы, которую он должен преодолеть. Отсюда двусмысленность и противоречивость его характера» (Леви-Стросс, с. 202-203). С психоаналитической же точки зрения, столкновение «высшего сознания» с «автономией мифологического образа» содействует обретению единства или «средины» в «полярной структуре души» (Юнг. Указ. соч., с. 353-356). Грани между культурным героем и Т. в результате стираются: две противоположные фигуры сливаются в одну, внутренне двойственную. Кроме того, поскольку роль каждого из двух начал в перспективе становления мира оценивается по-разному, в оппозицию неизбежно вносится исторически более поздний этический момент. Таковы определение «демонически-комический дублер» и мысль о «синкретизме демонизма и комизма» в архаическом фольклоре (Мелетинский. Поэтика мифа, с. 183). В итоге полный параллелизм и относительная равноценность «героя» и «антигероя» отодвигаются в область глубокой архаики (Мелетинский. О литературных архетипах, с. 36-37). В трактовке же всей истории словесного искусства речь идет о постепенной смене нескольких вариантов все менее «высоко» оцениваемого героя – вплоть до уже предельно «низкого» антигероя (Chalonge. Héros et Antihéros, p. 263; Wilpert. Sachwörterbuch der Literatur, S. 365–366; Фрай, с. 232–234).

Возможна и принципиально иная точка зрения. Она заключается в том, что в истории культуры и её самоосознания полярные мирообразующие начала – космос и хаос – равно необходимы и взаимодополнительны (преобладает то одно из них, то другое). В соответствии с этим героически-серьезный и смеховой аспекты мира и его осмысления равноценны и взаимосвязаны. По М. Элиаде, сосуществование культурного героя и Т. выражает парадоксальную, но органическую дуалистичность мифологического мировосприятия. Случаи совмещения полярных функций в одном персонаже (очевидно, древнейшие), с такой точки зрения, вряд ли дают основания для отождествления противоположностей. Даже и те действия Т., которые напоминают «культурного героя», полемичны по отношению к нему и сохраняют свою специфику. Наконец, антагонизм двух фигур и их функций отнюдь не всегда устраняется за счет «третьего члена» оппозиции и не предполагает при этом понятий «зла» или «демонического», т. е. этической оценки (Элиаде, с. 230, 250-251).

Миросозерцательную значимость персонажей-антиподов в архаике вскрывает О.М. Фрейденберг: один из них «всегда инкарнирует преисподнюю; один из двух двойников олицетворяет в родовую эпоху смерть-производительницу, которая осмысляется метафорами «животворящего смеха», «плодотворящего», «оплодотворяющего» смерть, дающего зачатие новой жизни». Вместе с тем, в их противоположности осмысливается раздельность повторяющихся фаз единого мирового цикла: «...мы должны понять, что небо – это скорбное умирающее божество, которое радостно оживает именно в преисподней. В родовую эпоху обителью смерти и лоном рождений считается земля». Отсюда и различие героически-серьезной и смеховой тональностей: «Смех как животворящая функция принадлежит ей, а небу – умирание в слезах и воплях... "Смех" и "слезы" – это метафоры смерти в двух ее фазах, возрождения и умирания, и ничего больше» (Фрейденберг. Миф и литература древности, с. 116).

Наконец, столь же глубокие корни имеет и внутренняя двойственность Т., отличающая его от внутренне цельного культурного героя. Если во втором проявлен принцип раздельно существующего (различенного) тождества, характерный для мифологического сознания и трансформированный впоследствии в универсальные «соответствия» средневековой культуры (Кассирер, с. 259–265), то, напр., в фигурах плута, шута и дурака выражена столь же принципиальная нетождественность себе. Эпический и трагический герой, по М.М. Бахтину, – «ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета»; в тоже время это «герой, гибнущий по природе своей». Две отмеченные особенности взаимосвязаны: *сюжеты* в *эпопее* и *трагедии* строятся на совпадении конечной цели стремлений героя и провиденциального смысла его судьбы, в чем и заключается сущность *героического*. Различие *жанров* здесь в том, что трагедия акцентирует «незнание» и временное несовпадение с собой, устраняемое путем узнавания. В конечном счете тождество своему предназначению обретают не только Ахилл и Эдип, но и Гамлет. Однако это *событие* и означает смерть – в прямой или иносказательной форме. Напротив, народные маски «могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях... но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любою судьбой свой веселый избыток». И – в полном соответствии с этим – они «никогда не гибнут: ни один сюжет ателлан, итальянских и итальянизированных французских комедий не предусматривает и не может предусматривать действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина» (Бахтин М. ВЛЭ. С. 478–479). Так же и, напр., в *финале* романа Ш. де Костера: смерть Тиля оказывается мнимой – он уходит, распевая песенку, и «никто не знает, когда он спел последнюю».

Закономерности тех трансформаций, которые претерпевают образы плута, шута и дурака в истории словесного искусства, обнаруживаются при учете взаимосвязей между героем и сюжетом. Поскольку сюжет «является действенной формой» персонажа, причем «...каждое действующее лицо имеет своего двойника, каждый сюжет и жанр – свое подобие» (Фрейденберг. ПСЖ, с. 224, 298), то уже в фольклоре параллельно функционируют *циклический* и *кумулятивный* варианты *сюжетной схемы*. Например, в волшебной сказке первый из них, очевидно, связан с доминированием персонажей, варьирующих «культурного героя», а второй – в «цепочной» или «бытовой» сказке – с господством основных разновидностей Т. В среднеазиатских сказках «низкий герой» («лысый паршивец») появляется там, где «анекдотические и новеллистические сюжеты преобладают над волшебными и волшебно-героическими». Таков же образ Иванушки-дурачка «в анекдотических и новеллистических сказках» (Мелетинский. Герой волшебной сказки, с. 205–206, 226). В полуфольклорной архаической эпопее сосуществуют истории с «высокими» главными героями (Ахилл, Рама), организованные строго циклически, и сюжеты с гос-

подством «цепочного» принципа и центральным героем-Т. (Одиссей, считавшийся потомком Гермеса и даже его инкарнацией). В дальнейшем героический эпос дополняется сатирой, трагедия - комедией, а «роман страстей» – плутовским романом (Фрейденберг. ПСЖ, с. 298).

Особенно органичным – в силу присущего ему несовпадения с собой и со своим сюжетом – оказался образ Т. (в его основных вариантах) именно для романа: не только как действующее лицо, но и как определяющий субъект изображения. Наряду с такими героями-Т., которые в первую очередь – носители гротескного образа тела, здесь постоянно возникают герои-Т. – носители гротескного сознания: наблюдатели и рассказчики, выступающие, по словам Бахтина, в роли «третьего частной жизни» (см.: *Гротескный субъект*). В плутовском романе эти две роли, как правило, сочетаются в одном лице (таковы и Ласарильо, и Гусман). В других разновидностях жанра акцентированная духовность и, наоборот, гипертрофированная и приземленная телесность могут быть представлены парой персонажей, как у Сервантеса или – в ином варианте – у Ш. де Костера (Уленшпигель и Ламме Гудзак). В романах и особенно явно в повестях Достоевского герои в первую очередь – носители гротескного, т. е. несовпадающего с собой, выходящего за обычные границы, сознания. С этим связаны особые сюжетные функции – испытания правды и провоцирования «последнего слова», генезис которых относится к эллинистической «менипповой сатире» (Бахтин). Отсюда такая вариация Т., как тип «великого провокатора» (Петр Верховенский), который получает многообразную разработку в произведениях Л. Андреева, А. Белого и др.

Как и в «Бесах», в прозе XX в. можно найти случаи, когда весь диапазон исторически выявленных свойств Т. распределен (в различных пропорциях и с разными акцентами) на целую группу персонажей: таковы главные герои романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Но в ходе исторического развития романа именно субъектный аспект образа Т. (*точка зрения* персонажа, наблюдающего и оценивающего все «здешнее» как бы из иного мира) выдвигается на первый план. Такой акцент появляется уже в «Хромом бесе» Гевары-Лесажа. А фигура «третьего частной жизни» в одном из романов Смоллетта – персонаж, который притворяется глухим, чтобы люди рядом с ним вели себя откровенно, – через два века находит соответствие у М. Фриша: в Гантенбайне, который с такой же целью притворяется слепым. История Т. как субъекта изображения – это в значительной степени история европейского романа XVI-XX вв.

Лит-ра: *Бауэр В., Дюмоц И., Головин С.* Энциклопедия символов. М., 1995; *Бахтин М.* ТФР. М., 1965; *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Эпос и роман // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981; *Иванов В.Вс., Топоров В.Н.* Иван-дурак // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995; *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. М.; СПб., 2002; *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994; *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1983; *Лихачев Д.С. и др.* Смех в древней Руси. М., 1984; *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. М., 1958; *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Михайлов А.Д.* Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. Изд. 2-е. М., 2006; *Морозов А.А.* Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен и его роман «Симплициссимус» // Гриммельсгаузен Г.Я.К. Симплициссимус. Л., 1967; *Пинский Л.Е.* Эразм Роттердамский и его «Похвальное слово Глупости» // Пинский Л. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002; *Пинский Л.Е.* Гусман де Альфараче и поэтика плутовского романа // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989; *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986; *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976; *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976; *Тамарченко Н.Д.* Было ли отношение Бахтина к смеху антихристианским? // ДКХ. 2001. № 4; *Тамарченко Н.Д., Белянцева А.А.* Гротескный субъект в литературном произведении // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Вып. 2. Кемерово, 2003; *Тюпа В.И.* Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы. М., 2001; *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987; *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. М., 1997; *Холл Мэнли П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Т. 2. Новосибирск, 1992; *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987; *Юнг К.Г.* Психология образа трикстера // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996; *Ярхо В.Н.* Одиссей // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982; *Chalonge F. de.* Héros et Antihéros // Le dictionnaire du Littéraire. Paris, 2002; *Daemmrich Y.S. und I.G.* Themen und Motive in der Literatur. 2. Auflage. Tübingen; Basel, 1995; *Frenzel E.* Motive der Weltliteratur. 4. Auflage. Stuttgart, 1992; *Jacobs J.* Der deutsche Schelmenroman. München; Zürich, 1983; *Lurker M.* Wörterbuch der Symbolik. 5. Auflage. Stuttgart, 1991; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. 7. Aufl. Stuttgart, 1989.

Н.Д. Тамарченко

ТРИЛЛЕР – см.: *Авантюрная литература, Готическая проза, Тип*

ТРОПЫ (от греч. tropos – поворот) – слова, употребляемые в переносном значении. Начиная с древних и средневековых *риторик* и *поэтик* (античной, индийской, арабской), Т. принято считать отличительным признаком *языка поэтического*. Античные авторы различали Т. и *фигуры* речи. Индийские поэтики рассматривали их в составе «украшений»-аланкар, а арабские – в составе «бади», новых форм выразительности, отличающихся от традиционных. Из древних и средневековых поэтик в сегодняшнюю науку и в учебные и справочные пособия перешла традиция неисторического и абсолютизирующего подхода к Т. как квинтэссенции художественной образности вообще.

Но наука в конце XIX – начале XX в. выяснила, что Т. – исторически возникший тип *образа*. Им предшествовал более архаический образный язык кумуляции и *параллелизма*, в котором слово имело мифологически буквальное, но очень широкое значение и не знало разделения на прямой и переносный смыслы. С точки зрения *исторической поэтики*, появление Т. стало возможным лишь после отрицательного параллелизма, когда сознание человека вышло «из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного» (Веселовский, с. 188). Выражением этой новой, уже не мифологической, а художественно-понятийной стадии развития образного сознания и стал образный язык Т. – слов, имеющих переносный смысл.

По тому, как совершается перенос значения, Т. традиционно принято делить на метонимические и метафорические. В метафорических Т. признаки одного предмета переносятся на другой на основании какого-либо сходства между ними. Древний синкретизм здесь превратился в простое сходство. В метонимических тропах сходства между пред-

метами нет, а основанием переноса значения становится наличие каких-либо отношений («смежности») между ними. Здесь древняя буквальная сопричастность стала простой связью.

Метонимические Т. (собственно метонимия и синекдоха) основаны на предметной, количественной, пространственной, временной или причинной связи-смежности между предметами. Иной принцип действует в метафорических тропах (самой метафоре, сравнении, олицетворении, *аллегории*, метафорической перифразе), основанных на сходстве.

Наиболее аналитический из метафорических тропов – *полное* сравнение, включающее в себя: 1) то, что сравнивается (субъект сравнения); 2) то, с чем сравнивается (объект сравнения) и 3) сравнительную частицу (как, словно, будто). В отличие от синкретического параллелизма, в полном сравнении все расчленено и как бы разложено по полочкам: поэтому Веселовский называл его «прозаическим актом сознания, расчленившего природу» («Психологический параллелизм и его формы...»).

В отличие от полного трехчленного сравнения, чистая метафора – одночленна: в ней присутствует лишь объект сравнения, но опущен его субъект. Это делает метафору недосказанной и загадочной, в ней один смысл просвечивает через другой. Между чистым (трехчленным) сравнением и чистой (одночленной) метафорой располагаются переходные типы. Таково сравнение, выраженное творительным падежом. В нем два члена: субъект и объект, но нет сравнительной частицы, из-за чего обе части не так четко отделены друг от друга, как при полном сравнении, и даже переходят друг в друга, почему такое сравнение называют творительным превращения или метаморфозы. Адекватный перевод такого оборота на другой язык, не имеющий соответствующей грамматической формы, – невозможен. Это, очевидно, самый древний из видов сравнения. Потебня считал, что он – отражение того этапа мифологического сознания, когда люди действительно верили в метаморфозы, а превращение воспринималось не как поэтическая условность, а как самая настоящая реальность («О некоторых символах в славянской народной поэзии»). Эта семантика сохраняется в данном типе образа по сей день, что и обусловливает специфику его употребления.

Другой переходный тип – сравнение, выраженное родительным падежом (генитивное сравнение или сравнение-метафора). В нем тоже есть лишь два члена – субъект и объект сравнения, но нет сравнительной частицы, благодаря чему обе части настолько тесно проникают (хотя и не превращаются) друг в друга, что становятся как бы одним неразложимым, но и неслитым до конца целым, приближаясь к метафоре. Это наиболее молодой из типов сравнения. Разновидностью метафоры является метафорическая перифраза, при которой прямое называние предмета соседствует с его иносказательным описанием или заменяется им. Другая разновидность метафоры – олицетворение: перенос признаков человека на природу или неодушевленные предметы. Олицетворение как бы снимает границу между природой и человеком, но делает это не буквально, а переносно, условно-поэтически, уже зная о существовании этой границы, в отличие от параллелизма, который ее не предполагает. Внешне на олицетворение может быть похожа аллегория. В ней тоже человеческими чертами могут наделяться явления природы, неодушевленные предметы и даже отвлеченные понятия. Главная особенность образа аллегории в том, что он не имеет самостоятельного значения, но лишь иллюстрирует какую-либо идею, делая ее более наглядной и зримой. Аллегория – наиболее условный и абстрактный из перечисленных Т. От нее следует принципиально отличать *символ*, не являющийся тропом, и такое сложное, уже не чисто словесное образование, как *эмблема*, в которой образ состоит из графического изображения, надписи под ним и подписи (каждый элемент и все целое здесь требует истолкования для выявления той идеи, которая здесь заложена).

Лит-ра: Античные теории языка и стиля. Л., 1936; *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. ИП. Л., 1940; *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982; *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914; Теория метафоры. М., 1990.

С.Н. Бройтман

УСЛОВНОСТЬ – см.: *Визуальное в литературе, Литература художественная, Фантастическое, Философская повесть, Художественность*

УСТАНОВКА – см.: *Поэтика, Формализм в поэтике, Экспозиция, Эстетический объект*

УТОПИЯ – жанр эпической прозы, получивший название по заглавию произведения Т. Мора «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (от греч. u – нет (или, по другим источникам, eu – благо) и topos – место); его структура определяется задачей изобразить идеальное государство. У. часто относят к публицистике, однако *сюжет*, основанный на путешествии *героя* в идеальную страну, позволяет говорить о ней как о художественном *произведении*.

Расцвет жанра У. – западноевропейское Возрождение; «образцовыми» считаются книга Т. Мора, «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «Иной свет, или Государства и империи Луны» С. Сирано де Бержерака и др. В России У. появляется в XVIII веке, это произведения А.П. Сумарокова «Сон "Счастливое общество"», М.М. Щербатова «Путешествие в землю Офирскую» и др. В XX в. У. часто образуют так называемые «жанровые гибриды» – роман-утопия или *роман-антиутопия* – и в чистом виде практически не существуют.

В У. можно выделить ряд устойчивых жанровых признаков. Так, субъектно-речевая структура характеризуется наличием в ней прямого авторского и объектного слова при полном отсутствии слова «двуголосого» (М.М. Бахтин). Речевые конструкции стилистически однородны – и слово авторского плана, и слово героя как будто принадлежат одному и тому же лицу: речь не служит задаче индивидуализации человека. Субъектами *повествования* в У. могут быть различные персонажи: *герой*-путешественник (в У.-путешествии), сновидец (в У.-сне), «проводник», правитель утопического государства. Правдивость как основная тональность рассказа об идеальной стране имитируется различными способами: композиционной *рамкой*, формой рукописи-отчета, прямыми указаниями на истинность излагаемого («...и чем больше моя передача подходила бы к его небрежной простоте, тем она должна была бы быть ближе к истине, а о ней только одной я в данной работе должен заботиться и забочусь» (Мор, с. 41), а в случае утопии-сна – ссылками на возможность его осуществления («Из всех видов суеверия мне кажется наиболее простительным то, ко-

торое берется толковать сны. В них, действительно, есть что-то мистическое, что заставляет нас признать в их фантастических видениях предостережение неба или прообразы нашего будущего» (Улыбышев, с. 87).

Сюжет в У. выстроен на основе посещения героем-путешественником (или сновидцем) некоей идеальной страны и возвращения, т. с. на противопоставлении двух миров (в кругозоре героя). В связи с этим У. насыщена различного рода *описаниями – пейзажами*, *портретами*, интерьерами. Но конкретность изображения и даже правдивый тон повествования не могут позволить читателю воспринимать утопическую страну «изнутри», с внутренней точки зрения. Представленное в утопии государство бесконечно далеко от читателя либо во временном (у-хрония), либо в пространственном (у-топия в узком смысле слова) плане, а самое главное – в ценностном отношении. Существенное отличие утопического государства от современного автору – в невозможности для нынешнего общества достичь идеального уровня. Собственно пространственная недостижимость также очень важна в У.: географические трудности приближения к изображенной стране и доступа в неё призваны объяснить замкнутость У. мира, невозможность или значительную трудность установления его контактов с другими государствами.

Пространственные и временные условия формируют особый образ человека. *Персонаж* в этом жанре, как и в *эпопее*, – «готовый», «завершенный», «законченный»: его точка зрения на себя полностью совпадает с точкой зрения других на него. Все персонажи имеют одинаковое, одно-единственное мировоззрение. Ни один из героев У. не выделен из коллектива (кроме ролевых отличий), все они – варианты единого представления о человеке.

В период господства *романа* в литературе У. во многом противостоит этому жанру. Так, если в романе господствует *историческое* художественное *время* – линейное, бесконечное, непрерывное, необратимое, то в исторически поздних У. изображается момент остановки времени, выхода из истории, конечный пункт исторического развития. Идеальное будущее в таких случаях не соединено с текущей современностью естественным историческим переходом, а потому напоминает эпопейное «абсолютное прошлое». Утопическое время имеет ценностный характер как условие осуществления идеальной модели человеческого общества.

Лит-ра: *Гончаров С.А.* Жанровая поэтика литературной утопии // Проблемы литературных жанров. Томск, 1990; *Егоров Б.Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007; *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999; *Ланин Б.А.* Утопия // ЛЭТП; *Мор Т.* Утопия // Утопический роман XVI–XVII веков. М., 1971; *Улыбышев А.Д.* Сон // Русская литературная утопия. М., 1986; Утопия и утопическое мышление. М., 1991; *Фрейденберг О.М.* Утопия // ВФ. 1990. № 5; *Шестаков В.П.* Эсхатология и утопия. М., 1995; *Morson G.S.* The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Austin, 1981; Utopie // Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989; Utopie // Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definition. Stuttgart, 1990.

Е.Ю. Козьмина

ФАБУЛА (от лат. fabula – молва, беседа, сказание, предание, сказка, басня, фабула) – категория, используемая для определения специфики *эстетического объекта* в аспекте его динамического развертывания, т. е. обозначающая ход *событий* в мире героя, который возникает в сознании читателя благодаря рассказыванию (*повествованию*).

Впервые четко постулирована в работах представителей русской формальной школы (В. Шкловский, Б. Томашевский, Ю. Тынянов), употребляющих термин «Ф.» в качестве коррелята понятия «*сюжет*». Ф. – реальная или вымышленная событийная основа художественного *произведения*, в то время как сюжет представляет собой избранный автором способ (характер) подачи истории героя. Оппозиция «Ф. – сюжет» у формалистов конкретизирует – на уровне «конструкции поэтического произведения» (М. Бахтин) – первичную и основную для них дихотомию «материал – прием», лежащую в основе их концепции эстетической деятельности как «уничтожения формой содержания» (Л. Выготский). Концепция «искусства как приема», как «*остранения*» (В. Шкловский) эстетически инертного, индифферентного материала обусловила понимание формалистами соотношения Ф. и сюжета. Последний являет собой «отрицание» первой: посредством того или иного нарушения «естественного» («нормального», а значит – эстетически непродуктивного) событийного ряда (Ф.) осуществляется «вывод вещи <здесь – «реальной» истории. – *О.К.*> из автоматизма восприятия» (В. Шкловский), возникает художественно значимый объект.

Полемизируя с изложенной концепцией соотношения Ф. и сюжета (в контексте общей критики присущего русским формалистам понимания специфики эстетической деятельности и ее результата), М. Бахтин формулирует ставшую впоследствии приоритетной в отечественном литературоведении идею эстетической взаимодополнительности (своего рода «неслиянности-нераздельности) Ф. («события, о котором рассказывается») и сюжета («события самого рассказывания») как «единого конструктивного элемента произведения». В современной науке оппозиция «фабула – сюжет» часто заменяется частично соотносимой с нею корреляционной парой «история – дискурс».

Лит-ра: *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968; *Медведев П.Н.* ФМЛ. Л., 1928; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996; *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.; Л., 1925; *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. 3. Aufl. Bern, 1954.

О.Н. Кулишкина

ФАНТАСТИКА АВАНТЮРНО-ФИЛОСОФСКАЯ – особая разновидность фантастической литературы: свойства художественного пространства-времени, *событий*, *персонажей* здесь, как и во всей области *фантастического*, не соответствуют обычным представлениям о границах возможного и вероятного; но, в отличие от других видов фантастики, в этой её разновидности **безусловная реальность** (не иносказательность) *мира персонажей* сочетается с **философско-экспериментальным** характером *сюжета*, включая внутреннюю основу поступка *героя*, причем такой сюжет имеет целью **испытание идеи.**

На общем фоне фантастической литературы Ф. а.-ф. выделяется, во-первых, тем, что изображенный мир дан *читателю* как реальность, иная, с его точки зрения, нежели известная ему (и человечеству в целом) по опыту; но, с точки зрения героя (к которой читатель невольно присоединяется), безусловно достоверная: при всей своей необычности и даже невозможности, она совершенно самодостаточна и объективна, не иллюзорна. Этим интересующая нас разновидность такого рода литературы отличается, с одной стороны, от некоторых типов фантастических произведений, в

которых действительность героя не воспринимается буквально, имеет очевидный иносказательный смысл (*сказка литературная* – напр., Гофмана или Андерсена, *философская повесть* – напр., «Кандид» Вольтера или «Степной волк» Гессе; философско-сатирический роман – напр., произведения Рабле, «Хромой бес» Гевары-Лесажа, роман Свифта о Гулливере или «Шагреневая кожа» Бальзака). С другой стороны, в этом же отношении Ф. а.-ф. отлична и от готического романа (исключая его т. н. «френетический» или «черный» вариант), в котором сверхъестественные явления либо – иллюзия главного персонажа, либо их трактовка колеблется между признанием всего увиденного доподлинной реальностью и объяснением его особым состоянием сознания героя (*сном*, галлюцинацией и т. п.). Такие образцы готической фантастики, как «Влюбленный дьявол» Казота или «Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого, создают «пограничный» *образ* мира, сочетающий свойства и признаки принципиально иной действительности с элементами знакомой читателю повседневности. В сравнении с ними характеризуемый тип фантастики ближе к таким, включающим её, традиционным формам авантюрного романа, как античный роман испытания (в частности, «Золотой осел» Апулея) и рыцарский роман. Читатель произведений этих жанров, как и самой Ф. а.-ф., уверен в том, что все увиденное героями – каким бы оно ни было невероятным – не явилось сном или галлюцинацией и не может быть сочтено всего лишь иллюзией. Так, в одном из романов Р. Желязны о Делвише проклятом совершенно не иллюзорна действительность замка, напоминающего готический, причем приключения героя вне замка не менее явно напоминают рыцарский роман.

Во-вторых, в отличие от двух только что названных жанров, а также от их трансформированных вариантов, бытующих в приключенческой литературе, начиная с рубежа XIX–XX вв. (пародийных, как роман М. Твена, или же патетических, как произведения Берроуза и его последователей, превративших «готически-рыцарскую» ветвь фантастики в один из вариантов т. н. «космической оперы»), Ф. а.-ф. имеет характер авторского *эксперимента*, а иногда и эксперимента героя или целого человеческого общества по проверке определенной идеи. В этом отношении она гораздо ближе философской *сатире*, в частности, таким её вариантам, как *утопия* и *антиутопия*. Однако, как уже говорилось, действительность Ф. а.-ф. не иносказательна и не содержит намеки на обличаемую автором современность. Этим, напр., отличаются от классических утопий повесть Т. Старджона «Кудесники с планеты Ксанаду» или рассказ Р. Шекли «Ордер на убийство», а романы С. Лема «Возвращение со звезд» и Р. Бредбери «451° по Фаренгейту» – от классических антиутопий вроде «Мы» Замятина или «1984» Оруэлла.

Главное условие развития сюжета в Ф. а.-ф. – контакт двух миров: он может быть и непосредственным предметом изображения, и предпосылкой основных событий – как в действительности, окружающей персонажей, так и в их сознании (на которое иногда и переносится акцент). К одному из этих миров принадлежат, как правило, люди – земляне или их потомки, живущие на других планетах: главное в этих случаях – не место во вселенной, а признаки человеческого мира в самом герое, в его сознании и поведении. К другому миру относятся существа, не являющиеся людьми, – опять-таки независимо от того, где они находятся. Поэтому здесь проходит проверку, раскрывает свою сущность, проявляясь, напр., в метаморфозе героя, не *характер*, не определенный психологический или социальный *тип*, а **природа человека**. Для события встречи двух миров важны лишь качества, присущие герою как представителю человеческого рода; значимы в первую очередь его отличия от всех других возможных существ, в том числе и разумных. Испытание выявляет, что же, собственно, делает человека человеком. Варианты этого главного вопроса многообразны: чем отличается человек от биороботов (а также инопланетян, мутантов)? От каких генетически закрепленных свойств ему стоило бы избавиться, и от чего в себе он не должен отказываться даже под угрозой гибели? Сможет ли человечество выжить при столкновении с внеземной цивилизацией и, если сможет, то благодаря чему? И т. д., и т. п. Условия, подвергающие отдельного человека и/или человечество небывалым испытаниям, могут представлять собою эксперимент сверхчеловеческого разума («Арена» Ф. Брауна) или самих людей («Поколение, достигшее цели» К. Саймака, «Улитка на склоне» А. и Б. Стругацких), а иногда – сочетание того и другого («Солярис» С. Лема). Вынудить героев к жизни, которая превращается в эксперимент, может и космическая катастрофа («Робинзоны космоса» Ф. Карсака), и роковые следствия случайного контакта разных миров («День триффидов» Д. Уиндема), а также закономерные результаты самоубийственной глобальной войны («Отклонение от нормы» Дж. Уиндема). Наконец, возможен и эксперимент автора с героем-объектом (при наличии большой дистанции между ними): таков, напр., сюжет рассказа Р. Бредбери «И грянул гром...».

Ф. а.-ф. раскрывает возможности человека и мира, обнаруживает их нереализованный потенциал. Поэтому она позволяет многое понять и в самой литературе, в её природе и возможностях.

Лит-ра: *Неёлов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; *Неёлов Е.М.* Фантастический мир как категория исторической поэтики (статья вторая – проблема границ) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1992; *Тамарченко Е.* Мир без дистанций // ВЛ. 1968. № 11; *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997; *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. Иркутск, 1974.

Н.Д. Тамарченко

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ (от греч. phantastike – «искусство воображать») **в литературе** – тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ «возможного» и «невозможного». Ф. представляет креативно-рецептивный «опыт границ» (Ц. Тодоров), создает «морфологическую» пространственно-временную рекомбинацию предметов (Е. Фарино) и связано с нарушениями принятых норм художественной условности (Ю.М. Лотман), включающих принципы правдоподобия (естественнонаучные, эмпирические). Нарушения такого рода мотивируются столкновением *героя* (и/или *читателя*) с явлением, выходящим за рамки той картины мира, которую принято считать «обычной» («объективной», «исторически достоверной» и пр.).

Посредством Ф., в частности, эксплицируется ценностная структура предельно «остраненного» мира, где привычные (для героя и/или читателя) элементы действительности, а также языка, ее описывающего, сочетаются неожиданным и невероятным способом. В одних случаях эта категория проясняет намеренную иносказательность, высокую степень условности изображенной реальности, необычной с точки зрения внехудожественной (например, в жанрах *видений* и *притч*), в другом – её онтологическую безусловность и буквальный смысл (например, в *фантастике авантюрно-*

философской). Между этими эстетическими полюсами свойства образности Ф. проявляются как в отдельных фрагментах «нефантастических» *произведений* (например, в *повести* Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» стоит герою пожелать солёных рыжиков и пирожков, как скатерть с пирожками и рыжиками тут же является на стол и т. д.), так и в произведениях, жанровое и дискурсивное целое которых опознается читателем в качестве «фантастики». Многогранность и напряженность рецепции Ф. всегда зависит от исторически меняющихся кодов репрезентации «возможного» и «невозможного», принадлежащих конкретной литературной (культурной) эпохе, от связей произведения с традицией, а также от эстетического опыта читателя.

Внутренняя форма понятия Ф. указывает на его онтологическую связь с феноменом воображения («имагинации»); поэтому оно может рассматриваться в качестве одного из наиболее эксплицированных видов воображаемого в литературе и культуре в целом. Так, Ж.-П. Сартр считал, что воображение является не «эмпирической и дополнительной способностью сознания», а «самим сознанием в целом, поскольку в нём реализуется свобода сознания; любая конкретная и реальная ситуация сознания в мире наполнена воображаемым в той мере, в какой она представляет собой выход за пределы реального» (Сартр. Воображаемое..., с. 306). Чтобы кентавр возник как нечто Ф., нужно «чтобы мир схватывался именно как мир-где-кентавра-нет, а этот последний может возникнуть только в том случае, если сознание в силу различных мотивов схватило мир именно таким, в котором кентавру нет места» (Там же. С. 302, 304). Человек, по Ж.-П. Сартру, приобщается благодаря воображению (но уже вполне сознательно!) к «магической» ментальности сновидца, первобытного дикаря и ребёнка, поскольку именно первобытное (=детское) мышление порождает такой «образ мира», в котором граница между «возможным» и «невозможным» отсутствует. Именно поэтому так органичен здесь переход одной формы в другую (закон метаморфозы), соединение в единое целое – кентавр, сфинкс – элементов, кажущихся несовместимыми с точки зрения «реалистического» (неимагинативного) сознания. Представление о Ф. как «искусстве воображения» фиксируется в понятии-метафоре «граница границ», т. е. «точка, где неразличимо сливаются и (или) неслиянно и нераздельно присутствуют разграничиваемые области и противоречия» (Тамарченко. Уроки фантастики, с. 132). Но отмена привычной границы между возможным и невозможным отнюдь не означает, что фантастический образ – чисто внешняя комбинация случайных элементов. По Ж.-П. Сартру, фантастический образ, в отличие от реального объекта, данного в восприятии, – это всегда синкретический акт, в котором «репрезентативный элемент и элемент знания» соединяются в единое целое, обладающее своей особой интенцией. Ф. означает двоякую *визуализацию* объекта: «извне, потому, что мы его наблюдаем; изнутри, поскольку это в нём мы воспринимаем то, что он собой представляет» (Сартр. Воображаемое..., с. 63). Поэтому, с феноменологической точки зрения, Ф. – не что иное, как **визуально** постулируемое **полагание смысла**.

Смысловая целесообразность сцепления разнородных элементов в единый образ открывает широкие просторы для креативно-познавательных возможностей Ф. в литературе. По Ю.М. Лотману, фантастика прежде всего – разновидность художественного познания жизни, «наиболее элементарный случай перераспределения» явлений окружающей нас действительности с целью «дешифровки» их смысла: «явление реального мира предстаёт в неожиданных, запрещённых бытовой практикой сочетаниях или в такой перспективе, которая раскрывает скрытые стороны его внутренней сущности» (Лотман, с. 200). Фантастический образ «как «невозможное» вступает в немедленное противоречие с «возможным», т. е. с другими объектами и явлениями, что ведёт к «цепной реакции пересоздания действительности», которая сопровождает развитие *сюжета* (Р. Нудельман). Именно в таких случаях разрушение привычного порядка вещей и привычных механизмов его рецепции вызывает у читателя «аффект удивления» (Р. Лахманн). В авантюрно-философской фантастике XX в. «невозможное» вообще изначально дано как нечто существующее «на самом деле», а, стало быть, безусловное: здесь перед читателем предстает образ уже тотально «пересозданной» действительности, «мир без границ возможного» (Н.Д. Тамарченко).

Интенции Ф. в литературе обоснованы креативной логикой **допущения.** По Б.В. Томашевскому, народные сказки продолжают свое существование уже в качестве «иллюзорной гипотезы», «допущения реально не оправдываемых "возможностей"» (Томашевский. ТЛП, с. 671). В новелле Ф. Кафки «Превращение» фантастический сюжет основан на немотивированном, на первый взгляд, превращении героя в насекомое, а в романе Б. Виана «Пена дней» Ф. – на допущении, что человеческие эмоции могут материализоваться и оказывать непосредственное влияние на природное окружение человека: меланхолия и депрессия вызывают увядание цветов, дожди, землетрясения и другие катаклизмы. (Конечно, сама возможность таких допущений определяется мифологическими *первообразами* и, в частности, памятью о древней магической традиции).

Ф. имеет различные художественные функции и формы экспликации. Как отмечал Ц. Тодоров, во-первых, в своей сверхъестественной ипостаси оно «волнует, страшит или просто держит читателя в напряженном ожидании» (прагматическая функция), во-вторых, манифестирует само себя как «инаковое» по отношению к привычной реальности, – «это своего рода самообозначение» (семантическая функция), в-третьих, «служит целям наррации», поскольку «позволяет предельно уплотнить интригу» (дискурсивная функция). (Тодоров, с. 122). В одном случае *автор* произведения создает отдельно существующий фантастический мир («Путешествие Гулливера» Дж. Свифта, «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкина), в другом – соотносит два миропорядка – «естественный» и «сверхъестественный» (как, напр., в новелле Г. Уэллса «Страна слепых», где сопротивопоставлены естественный, «зрячий» мир и легендарный, фантастический социум слепцов). Во втором случае важную роль приобретает образ границы (пространственно-временной и ценностной) между семантическими сферами «естественного» и «сверхъестественного». Ф., с одной стороны, может порождаться «тропеическим механизмом» («овеществлением метафоры», по Т.А. Чернышёвой); с другой, – специфическим расположением («обратимостью», по И.П. Смирнову) пространственно-временных «фрагментов» изображаемой реальности.

Троп (метафора в широком смысле), реализуясь в тексте, «создает особый язык повествования и хронотопа» (А.В. Синицкая). Он развёртывается иногда в конкретную фабульную *ситуацию*: таинственный индиец сворачивается в клубок и катается по дворцовым помещениям халифа в повести У. Бекфорда «Ватек»; в известных сказочных произведениях Л. Кэрролла героиня на самом деле чуть не прова-

ливается под землю, купается в собственных слезах, Анютины Глазки подмигивают Алисе, маргаритки зеленеют от ужаса и т. п.; горящее сердце Данко в рассказе М. Горького «Старуха Изергиль» – тропеическая деталь, приобретающая сюжетные функции. Возможно и воплощение тропа в целостную *фабулу* («Страница истории» С. Кржижановского). «Буквализация метафоры», её «представленность во плоти» (Т.Л. Чернышёва) открывает возможности для немиметического способа повествования, актуализированного в художественной практике XX в. Второй вариант связан с нарушением существующих пропорций, свойств и форм изображаемого объекта (часто – мира в целом): слиянием «качественно разнородных и в реальности несовместимых элементов» (Р. Нудельман) – как в гротескной (в частности, готической) фантастике, а также с «преодолением пространственно-временных барьеров и запретов реальности» (Е.Д. Тамарченко): напр., в романе Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества» дождь идёт 4 года, 11 месяцев и 2 дня.

Два основных пути порождения Ф. в литературе взаимодополнительны. Созидание особой немиметической реальности посредством самого механизма языка означает, что слово, овеществляясь, порождает мир. Наоборот, представление (нетропеическими средствами) особой реальности неизбежно требует перестройки языка и изменения к нему отношения: мир здесь порождает соответствующее ему слово.

Помимо «явной» или «прямой» фантастики, имеющей мифопоэтические корни и часто связанной с вторжением в обычный ход жизни каких-либо «носителей» Ф., в литературе XIX–XX вв. получает распространение так называемая «завуалированная» фантастика, когда, по словам Ю. Манна, «прямое вмешательство фантастических образов в сюжет <...> уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом» (Поэтика Гоголя, с. 58). Фантастика такого рода часто встречается в романтической и постромантической литературе («Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана, «Лафертовская Маковница» А. Погорельского, «Латник» А.А. Бестужева-Марлинского, «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Портрет» и «Нос» Н.В. Гоголя, «Упырь» А.К Толстого, «Падение дома Ашеров» Э.А. По, «Бобок» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Доктор Фаустус» Т. Манна и др.). Одна из наиболее распространенных форм «завуалированной» фантастики – *сон* персонажа.

Важнейший для поэтики Ф. принцип – «имагинативная когерентность», т. е. внутреннее соответствие сюжетных и композиционно-речевых элементов произведения друг другу. Так, оживление статуи в финале новеллы П. Мериме «Венера Илльская» воспринимается читателем как достоверное благодаря предшествующим событиям, которые подготавливают приход статуи в дом (восприятию ее как живого существа, женитьбе Альфонса, истории с кольцом, которое герой надевает на безымянный палец статуи, и т. п.). В других случаях подобная когерентность фантастического «образа мира» достигается множественностью точек зрения на «невообразимое» событие, каждая из которых не только не отрицает его, но, наоборот, подтверждает факт свершения, высвечивая новые грани произошедшего (напр., в «Лошадиных ногах» Р. Акутагавы).

С одной стороны, фантастический мир – это всегда мир парадокса, «реальность нереального», требующая «онтологической самоотдачи» читателя, его «первичной веры, сколь бы ни были чудесными события» (Д.Р.Р. Толкиен). По Ц. Тодорову, буквальное восприятие событий, выходящих за грани возможного, их необходимая *визуализация* – коренное условие существования Ф., отличающее его от поэтических образов и «чистой» *аллегории*. С другой, – Ц. Тодоров первым отметил, что Ф. в значительной степени определяется «рецептивной разбалансировкой»: колебаниями читателя (и героя) в выборе между двумя траекториями правдоподобия «естественной» и «сверхъестественной», сопровождающимися сомнением в онтологической природе изображенных событий и явлений. «Колебания в выборе объяснения», по мысли ученого, «и создают эффект фантастического» (Тодоров, с. 18). Такая интерпретация Ф. опирается прежде всего на образцы фантастики в *готической прозе* («Влюбленный дьявол» Ж. Казота, «Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого), рецептивная установка которой была унаследована романтиками (Э.Т.А. Гофман, Э.А. По), неоромантиками (Р.Л. Стивенсон, Б. Стокер, А. Грин), символистами (О. Уайльд, Э. Дансейни, Г.Г. Эверс). Для произведений подобного типа наиболее продуктивно (хотя не обязательно) повествование от первого лица (*новеллы* Т. Готье, Э. По, Ш. Нодье, Г. Лавкрафта, А. Грина, С. Кржижановского). Фигура *рассказчика* («я») – как правило, обычного человека, столкнувшегося с явлением, выходящим за рамки его представлений о «возможном», – способствует здесь интенсивной интеграции читателя в «искаженный мир» с его пространственно-временной, материальной и ценностной структурой. Таким образом, «вера» в реальность Ф. и колебания читателя в выборе вектора его рецепции взаимодополнительны, характер же «рецептивной балансировки» в значительной степени зависим от культурно-исторического контекста и жанрово-родовой специфики конкретного произведения.

Ф. чаще всего – «модус» эпического мировосприятия, реже – драматического и лирического. Именно поэтому развитие представлений о Ф. в литературе в первую очередь соотносят с жанрами *эпики*, которые художественно исследуют многомерность бытия, включающего в себя элементы не только возможного, но также и невероятного (сказка, *эпопея, видение, притча, утопия, антиутопия*). Поскольку *драма* и театр исходят из буквально зримой ирреальности, в этих формах творчества «нелегко противопоставить естественное и сверхъестественное»: поэтому он не породил, в отличие от эпоса, «великой драматической фантастической литературы»; но сценические приемы, связанные с «эффектом очуждения, театром чудесного, феерией», находятся «на грани фантастического» (Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 405). В текстах классической драмы часто встречаются такие носители Ф., как призрак («Гамлет» и «Макбет» В. Шекспира) или оживающая статуя («Дон-Жуан» Мольера) – явные или кажущиеся проводники героя и читателя (зрителя) в потусторонний мир. Появление сверхъестественного персонажа как движителя драматического сюжета, создание общей атмосферы Ф. связано в истории драмы с традициями феерии («Золотое руно» Корнеля, «Психея» Мольера), комедии дель арте, комедии-фиабески, драматических сказок (К. Гольдони, К. Гоцци). Трагедию Гете «Фауст» можно считать своеобразной «энциклопедией фантастической драмы».

В драме XIX – XXI вв. Ф. встречается, когда драматурги обращаются к гротескно-символическому типу условности, который в одних случаях придает пьесе «лирический драматизм» (М. Метерлинк, Э. Верхарн, И. Анненский, А. Блок, ранний В. Маяковский, А. Арто и др.), в других привносит в её структуру элементы эпической «перевернутой» реально-

сти (Л. Андреев, В. Хлебников, Вл. Набоков, Д. Хармс, Э. Ионеско, Е. Шварц, М. Булгаков и др.), в третьих связывает её с традициями литургической драмы и мистерии (В. Маяковский, Б. Шоу, Б. Брехт). Так или иначе драма, использующая Ф., стремится к изображению вневременных, вечных конфликтов, развивающихся в условном пространстве «внутреннего» и/или «внешнего» мира, где человек противостоит сверхличным силам (Богу, дьяволу, року, судьбе и т. п.). Напр., в драме *абсурда* («антидраме») гротескно-фантастическая образность выполняет функции игрового «раздувания эффектов» (Э. Ионеско), нарочитого искажения стереотипов «правдоподобия» и, в конечном счете, прояснения природы тотальной обреченности человека на одиночество в мире онтологической бессмыслицы (пьесы Д. Хармса, С. Беккета и Э. Ионеско).

В лирике Ф. встречается в жанрах, родственных эпическим (например, в *балладе*), а также в произведениях, представляющих экстериоризацию воображаемого лирическим субъектом перемещения в «иное» пространство (мир мечты, чудесного сна, видения и пр. сфер имагинативной реальности) в качестве либо активного участника событий, либо – созерцателя, «визионера» (см., напр., «Ворон» Э.А. По, «Звезда Таир» Ф. Сологуба, «Лес» и «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, «Воздушный остров» и «Пьяный рыцарь» Вл. Набокова).

«Генерализация фантастики» в современной литературе и культуре в целом актуализировала идею Ц. Тодорова, согласно которой фантастическая литература, с одной стороны, «представляет собой квинтэссенцию всякой литературы, ибо в ней свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и ирреальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания. С другой же стороны, она служит всего лишь пропедевтическим курсом, введением в литературу: борясь с метафизикой обыденного языка, она дает ей жизнь; она должна исходить из языка, даже если потом она его отвергает» (Тодоров, с. 126). Попытки придать Ф. статус универсального модуса «утопического проекта» литературы в истории культуры, редуцирующие его категориальную специфику, в некоторых современных работах подвергаются обоснованной критике (Смирнов, с. 19–33).

Лит-ра: *Бахтин М. М.* ТФР. М., 1990; *Бахтин М.М.* ППД. М., 1979; *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987; *Дубин Б.* Литература как фантастика: письмо утопии; Обращенный взгляд // Дубин Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001; *Захаров, В.Н.* Фантастическое // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997; *Кайуа Р.* В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб., 2006; *Лотман Ю.М.* О принципах художественной фантастики // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002; *Лукин А., Рынкевич Вл.* В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века // ИЛ. 1992. № 2; *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988; *Манн Ю.В.* Фантастическое // Лермонтовская энциклопедия. М., 1984; *Муравьев В.С.* Фантастика // ЛЭТП; *Неелов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; *Нудельман Р.И.* Фантастика // КЛЭ. Т. 7. М., 1972; *Сартр Ж. П.* «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // ИЛ. 2005. № 9; *Сартр Ж.-П.* Воображаемое: феноменологическая психология воображения. СПб., 1999; *Смирнов И. П.* Фантастическое как (сверх) жанр // Филологический журнал. 2007. № 2 (5); *Тамарченко Е.* Мир без дистанций // ВЛ. 1971. № 1; *Тамарченко Е.* Уроки фантастики // В мире фантастики. М., 1989; *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997; *Толкиен Д..Р.* О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. М., 1991; *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. Иркутск, 1984; *Brooke-Rose Chr.* A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially the fantastic. Cambridge etc., 1981; *Cornwell N.* The literary fantastic. From gothic to postmodernism. N. Y., 1990.; *Hum K.* Fantasy and mimesis. N.Y., 1984; *Lachmann R.* Фантазия versus мимезис. О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории // Analysieren als Deuten. Hamburg, 2004; *Manlove C. H.* On the Nature of Fantasy // The Aesthetics of Fantasy. Literature and Art. Indiana, 1982; *Swinfen A.* In deferens of fantasy. L., 1984.

С.П. Лавлинский, А.М. Павлов

ФАРС – см.: *Водевиль, Драма (жанр), Комедия*

ФИГУРЫ РИТОРИЧЕСКИЕ (др.-гр. schēma, лат. figura – очертание, внешний вид, образ) – способы организации речи, основанные на сознательном отступлении от общепринятой грамматической или стилистической нормы с целью создания эффекта риторико-прагматически или художественно маркированной (украшенной) речи. В отличие от *тропов* (метафоры, метонимии, иронии), Ф. р. не связаны с расслоением смысла образа на прямой и иносказательный. Кроме того, их стилистический эффект реализуется, как правило, не на лексико-морфологическом (как в большинстве случаев у тропов), а на синтаксическом (отдельное предложение или синтагма) уровне.

По мере отхода художественной литературы и общественного дискурса от риторической традиции на первый план в языковой практике и в риторической рефлексии выдвигаются тропы, в первую очередь метафора, в то время как набор собственно Ф. р., по сравнению с античными риториками, постепенно редуцируется. Так, уже М.В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» (1748), ориентируясь на современный ему западноевропейский узус, заметно сокращает в своей классификации число Ф. р. по причине малой употребительности и дублирующих наименований некоторых из них. Популярная в пушкинскую эпоху книга французского теоретика Пьера Фонтанье «Фигуры речи» (1809), хотя и объединяет в общей систематике Ф. р. с тропами, отдает явственное предпочтение последним, «а среди них "чувственно" семантическим фигурам» (Ж. Женетт), т. е., в первую очередь, метафоре. В существенной мере «маргинализированными», по сравнению с тропами, оказываются Ф. р. и в новейших попытках систематически представить риторические средства выражения, например, в классификациях Ц. Тодорова, бельгийской группы «μ» и немецкого филолога Г. Плетта. Небезынтересное новшество классификации Плетта, основанной на различении «языковой операции» (убавление, прибавление, подмена и т. д.) и «языкового уровня» (фонологический, морфологический, синтаксический и т. д.), – попытка интегрировать в общую систему также и «акустические» (изофония, аллитерация и др.), «графологические» (анаграмма, палиндром) и «интертекстуальные» (цитата, cento [монтаж цитат], loci communi) Ф. р.

Тот факт, что Ф. р. выступают объектом изучения нескольких дисциплин: *поэтики*, лингвистической *стилистики*, *риторики*, а в последнее время также прагматики и теории коммуникации, – неизменно сказывается и при их классификации, традиционно учитывающей ориентированность той или иной Ф. р. на смещение нормы по линии словоупотребления, интенции высказывания или грамматическо-

го правила. В соответствии с этой логикой выделяются 1) Ф. слова; 2) Ф. мысли; 3) грамматические Ф.

Ф. слова – наиболее многочисленная группа Ф. р. Она, в свою очередь, подразделяется как минимум на четыре подгруппы:

а) Ф. прибавления. К данной группе относятся многочисленные повторы, в частности: удвоение, эпаналепсис (многократный повтор одного и того же слова в рамках одного периода), охват (повторение одного и того же слова в начале и в конце синтагмы или периода), полиптотон (повторение одного и того же слова в разных падежах), градация (в виде климакса и антиклимакса – повторение однородных членов предложения с последовательным усилением или ослаблением семантики), плеоназм и figura etymologica (ср.: «тьма тьмущая»). Наиболее популярными, особенно в лирике, Ф. прибавления остаются анафора и эпифора (повторение одного и того же слова, соответственно, в начале или в конце каждого периода, строки или строфы), выступающие подчас вместе как Ф. стыка или симплона. (Ср.: «Любовь и смерть, смерть и любовь» – В. Брюсов).

б) Ф. убавления: эллипсис, паралепсис (пропуск слова или конца фразы, восстановимых из контекста), бессоюзие, зевгма — отнесение слова одновременно к нескольким членам предложения. Ср.: «И горный зверь, и птица, кружась в лазурной высоте, / Глаголу вод его внимали» (М.Ю. Лермонтов).

в) Ф. перемещения: напр., инверсия, параллелизм, в частности, в форме антитетического параллелизма – хиатуса. Ср.: «Не былинушка в чистом поле зашаталася – Зашаталася бесприютная моя головушка».

г) Ф. эквивалентности: парафраза, т. е. переложение художественного текста с использованием отличной от оригинала лексики и стилистических средств (ср., напр., созданные в 1743 г. в рамках знаменитого «соревнования трех поэтов» – В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова – стихотворные парафразы 143-го псалма), перифраз – замена прямого названия предмета описанием его признаков, например, «пишущий эти строки» вместо «я».

2. **Ф. мысли,** актуализируя в высказывании коммуникативный момент, нацелены на усиление его экспрессивных и, соответственно «персуазивных» качеств (т. е. убедительности). К наиболее распространенным Ф. р. данного типа относятся: риторический вопрос («Могу ль узреть во блеске новом / Мечты увядшей красоту?» – В.А. Жуковский), риторическое обращение (иначе – апостроф. Ср.: «Доколе же, Катилина ...» – Цицерон), антитеза («Кто был ничем, тот станет всем»).

3. **Грамматические Ф.** основаны на отклонении от грамматически корректного употребления словоформ и синтаксических конструкций. Например, эна́ллага – замена одной грамматической формы другой. Ср.: «... из пламя и света рожденное слово» (вместо «пламени»; М.Ю. Лермонтов); анаколуф – неправильное грамматическое согласование слов в предложении («Мне совестно, как честный офицер» – А.С. Грибоедов); парентеза – введение одного предложения в середину другого («Татьяна (русская душою, / Сама не зная почему)...» – А.С. Пушкин).

В современной литературе в рамках постмодернистской практики *письма* нередки попытки возрождения (посредством сознательной *стилизации*) Ф. р. При этом последние выступают уже не элементами риторического кода, но собственно сообщением *художественного текста*. Ср., например, романы У. Эко, особенно «Остров накануне» (1995). (Неслучайно поэтому обращение переводчицы романа на русский язык Е. Костюкович при выборе русских эквивалентов к стилевому регистру эпохи Ломоносова).

Лит-ра: Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1936; *Женетт Ж.* Сокращенная риторика // Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 2. М., 1998; Стихи о фигурах красноречия // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986; *Kolmar L., Rob-Santer C.* Studienbuch Rhetorik. Paderborn, 2002; *Ottmats C.* Rhetorik. Stuttgart, 1996; *Plett H.F.* Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen. München, 2000.

Л.Н. Полубояринова

ФИКЦИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС – см.: *Вымысел художественный, Модусы художественные*

ФИЛОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ (фр. conte philosophique) – прозаическая жанровая форма, возникновение которой связывают с творчеством позднего Вольтера (Франсуа-Мари Аруэ, 1694-1778): «Задиг, или Судьба» (1748), «Микромегас» (1752), «Кандид, или Оптимизм» (1759), «Простодушный» (1767) и др.

Определяя специфику формы и содержания вольтеровских Ф. п. (иначе – эстетические параметры данного «жанрового *канона*»), исследователи, прежде всего, отмечают присущий им особый тип *героя*: лишенный каких-либо характерологических черт «мудрец» (либо – что в данном случае практически равнозначно – «простак»), осваивающий окружающий его мир, по сути – транслятор (персонификация) того или иного «философского положения», философской или политической доктрины (отсюда – нередко – «двойные» названия повестей Вольтера с характерным «или»). Демонстрации (точнее – *остранению*) таковой подчинен *сюжет* Ф. п., для которого, как правило, характерно своеобразное линейно-циклическое развитие: «однонаправленное» нанизывание однотипных эпизодов-ситуаций (путешествие героя по различным странам, мирам, цивилизациям) в итоге оказывается циклически-организованным развертыванием (демонстрацией) некоей философской идеи. Многократно остраняясь (иначе – становясь «объектом изображения») в многоразличных «условно-житейских» ситуациях, через которые проходит герой-медиум, демонстрируемая «идея» (доктрина) как бы вбирает в себя всю эту жизненную эмпирику и тем самым конкретизируется, детализируется, фундируется, почти – «рождается заново», обретая в итоге своего рода «вторичную полновесность бытия».

Характерная черта художественного мира вольтеровских повестей, таким образом, – их двуплановость, что проявляется, в частности, в преднамеренном педалировании разных типов художественной условности: фантастика и «реальность», абстрактная вневременность (постановка «вечных вопросов») и постоянные выходы в самую, что ни на есть незавершенную современность (полемические отсылки к злободневным реалиям современной Вольтеру эпохи) причудливо-беспроблемно совмещаются (либо накладываются друг на друга), в результате чего и возникает специфическое «экспериментально-остраняющее» пространство вольтеровской conte philosophique.

Задаваясь вопросом об «исходном» жанровом каноне, носителем какового можно было бы назвать изобретенную Вольтером разновидность эпической формы, исследователи, как правило, руководствуются общим лексическим значением французского слова conte (сказка, рассказ; отсюда: «повествовательная форма, промежуточная между романом и новеллой» – Metzler-Literaturlexikon. Stuttgart, 1990. S. 89).

Либо – констатируют невозможность однозначно определить таковой, мотивируя это исключительным разнообразием преломившихся в conte philosophique жанровых традиций. См., например: «Их <Ф. п. Вольтера. – *О.К.*> трудно отнести к той или иной жанровой разновидности... Их жанровая неопределенность связана с тем, что они обладают признаками сразу нескольких жанров. Так, они, несомненно, вобрали в себя традиции философского романа, романа плутовского, сказки-аллегории в восточном духе и гривуазной новеллы рококо с ее поверхностным эротизмом и показным гедонизмом. Они вобрали также традиции романа-путешествия и приметы романа воспитательного; в них можно обнаружить отдельные черты бытописательного романа и философского диалога, политического памфлета и моралистического эссе, наконец, классицистического очерка – "характера"» (А.Д. Михайлов). Ср. определение Ф. п. М.М. Бахтиным как «характерной для эпохи Просвещения разновидности мениппеи»: «...философские повести Вольтера с их идейным универсализмом и карнавальной динамикой и пестротой (например, "Кандид")... в очень наглядной форме раскрывают традиции мениппеи и карнавализации» (Бахтин. ПТД, с. 195, 197). Все приводенные выше жанровые корреляты Ф. п. могут быть рассмотрены как соотносимые с «областью серьезно-смехового». Испытав влияние менипповой сатиры либо являясь её конкретной модификацией, вольтеровская conte philosophique предстает, таким образом, своеобразным рационалистическим вариантом «жанровой сущности» античной мениппеи, в которой «абсолютно разнородные и несовместимые элементы: философский диалог, авантюра и фантастика, трущобный натурализм, утопия и др.» скрепляются в «органическое целое жанра» карнавальным мироощущением (см.: *Карнавализация*) с характерным для него смещением «верха» и «низа», уничтожающим «всякую замкнутость и взаимное игнорирование», «позволяя "облечь философию с пестрое одеяние гетеры"» (Там же. С. 195).

За рамками XVIII в. Ф. п. имела большую литературную судьбу, эволюционируя в западноевропейской литературе от «философских этюдов» и «Шагреневой кожи» Бальзака к «Штрафной колонии» Кафки и «Чуме» А. Камю, а в русской – от повестей Герцена к произведениям Чехова и Л. Андреева (см.: *Притча*).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ПТД. Л., 1929; *Михайлов А.Д.* Вольтер и его проза // Вольтер. Философские повести. М., 1985; *Пинский Л.* Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М., 2002.

О.Н. Кулишкина

ФИНАЛ – компонент (фрагмент) *текста* литературного *произведения*, имеющий функцию смыслового завершения. Ф. коррелирует с *развязкой* (первый – элемент *композиции*; вторая – *сюжета*). В отличие от последней, в активный научный обиход понятие Ф. вошло довольно поздно.

Изначально развязка связывается преимущественно с *драмой*, специфика которой видится в вопросно-ответной структуре: «Собственно, древнейшим диалогом и является так называемая стихомифия, т. е. словесный поединок с правильно чередующимися вопросами и ответами в отрывистой, лаконической форме фразы-загадки» (Фрейденберг). Очевидно, что в таком контексте разгадка равна развязке. Но уже один из самых известных мифов повествует о возможности мнимой разгадки: после того, как на вопрос сфинкса Эдип дает ответ, кажущийся истинным («Человек»), жест сфинкса (он, расхохотавшись, бросается в пропасть) оказывается знаковым: то, что Эдипу кажется разгадкой, и есть самая большая загадка, ибо человек не знает даже самого себя. И уже античная *трагедия* (у Еврипида) являет примеры несовпадения развязки и Ф.: в конце зачастую появляется «божество, приносящее развязку. Оно завершает драму тем, что дает суждение о поступках героев, объявляя, в несколько насильственной форме, свое решение» (Фрейденберг). Явление божества – или переживание его присутствия в личной судьбе – знак переключения частного случая в общие законы бытия. По мысли Ницше, образ вечной природы, которую в античной трагедии представляли сатиры, дарует «метафизическое утешение» (Ницше), окрашивающее в светлые тона Ф., хотя фабульная развязка была отмечена страданием и жестокостью.

При всей близости местоположения и функции развязка и Ф. различны, а подчас и противопоставлены. Так, развязка нередко известна или предсказуема: «Часто само название трагедии подсказывает ее развязку; это факт, данный историей: смерть Цезаря, жертвоприношение Ифигении» (Дидро). Но невозможно просчитать Ф., для которого важна не смерть, но ее осмысление, и диапазон возможностей достаточно широк – от сформулированной морали до «приглашения к размышлению» и состраданию. Таким образом, развязка событийна, Ф. же связан со сменой *точек зрения* и выводит на уровень смысла и значения произошедшего. Развязка, в отличие от Ф., многофункциональна. В драме она является знаком *жанра*, и отказ от ее определенности знаменует радикальное изменение природы драматического текста. Более универсальное ее значение, уже независимое от *рода*, связано с ее положением в тексте: будучи «последним» словом, развязка откровенно проявляет отношение автора к персонажам, населившим созданный мир. Но она проясняет внутритекстовые отношения – Ф. же дает возможность увидеть текст как бы со стороны (развязка гоголевского «Ревизора» как прояснение ситуации при чтении письма Хлестакова и «немая сцена» как Ф. *комедии*).

Начало построения сюжета как концепта незавершенного мира было положено отказом от развязки в пользу Ф. – т. н. принцип non finito («Евгений Онегин»). Исчерпав эстетические возможности открытого Ф., литература – на новом витке – возвращается к развязке, но уже в преобразованном виде. Последнее слово представляется более значимым, но поиски его приводят к многозначности: развязка становится множественной («Черный принц» А. Мердок) либо неопределенной («В чаще» Акутагавы). Предел процесса, напр., в пьесе С. Беккета «Развязка», где этот элемент сюжета поглощает его целиком. Синекдоха в функции целого и есть признание особого значения развязки. Изменения происходят и в построении Ф.: закрытая структура его не знала, развязка же была однозначной и жанрово обусловленной. Одной из самых выразительных форм авторского присутствия в тексте стал отказ от его однозначности. Читательское восприятие можно смоделировать расхождением *фабулы* и сюжета: перипетии разрешаются, но развязка не завершает текст, а предшествует Ф. Так, отношения персонажей романа Булгакова «Белая гвардия» развязываются в 19 главе; последняя, 20, рифмуясь с первой («Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, но 1919 был его страшней»), посвящена *образу* времени. Штрихи к портрету времени создают персонажи т. н. второго плана (жид, Василиса и т. д.), подготавливающего многоступенчатый Ф. Главки о них знаменуют переход от развязки (уровень персонажей) к Ф. (уровень автора). Восприятие разными героями «коридора тысячелетий» (горизонталь) переходит в сложную вертикаль: «человек с ружьем» на земле – звезда Марс, пятико-

нечная, – крест Владимира («поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч»). Восхождение смысла «к небу» завершается не взглядом sub specie aeternitatis, но вопросом автора к читателю («Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»), т. е. обнажением первичной модели текста как вопросно-ответной структуры.

Лит-ра: *Катаев В.Б.* Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990; *Тюпа В.И.* Финал // КЛЭ. Т. 7. М., 1972; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. М., 1997.

Н.И. Ищук-Фадеева

ФОКАЛИЗАЦИЯ – см.: *Детализация, Нарратология и поэтика*

ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – см.: *Архитектоника, Объектная организация текста, Субъектная организация текста, Художественность, Эстетика и поэтика*

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД (ФОРМАЛИЗМ) В ПОЭТИКЕ – совокупность эпистем литературоведческого анализа, ставящих во главу угла аспект художественной формы («литературность» как таковую) в противовес содержанию («материалу»).

Формальная школа российского литературоведения, с деятельностью которой (1914–1929 гг.) связывают главным образом Ф. м., появляется как реакция на недостаточность импрессионистической литературной критики символистов, с одной стороны, и, с другой, как следствие недовольства дескриптивностью и сугубым позитивизмом культурно-исторического, психологического (биографического) и социологического направлений в науке о литературе. Осознанными и подсознательными методологическими ориентирами выступали для русских формалистов в их борьбе за строгую научность литературоведения импульсы, исходившие от западного искусствознания, философии и психологии: представление Г. Вёльфлина о развитии живописи как эволюции изобразительно-пластических закономерностей организации «зримых» форм («история искусства без имен»); исследование логической функции языка как такового и проект «чистой», «универсальной» грамматики в «Логических исследованиях» Э. Гуссерля; постгербартианская школа экспериментальной эстетики (Г.Т. Фехнер, В. Вундт) – в частности, проводившиеся в ее рамках практические исследования психологии эстетического восприятия на основе апперцепции.

В терминологическом отношении оппозиция «форма versus содержание» выражалась у формалистов по-разному: «материал и *прием*», «материал и форма», «материал и конструкция», «материал и стиль». Уже в ранних работах представителей Ф. м. был сделан акцент на антропологическом аспекте бытования *произведения* как объекта «затрудненного», нарочито замедленного читательского восприятия, при котором «материал» эмпирической действительности (язык, «вещи», ландшафты, люди, процессы) предстает выведенным из состояния автоматизма, «остраненным». («Целью искусства является дать ощущение вещи как ви́дение, а не как узнавание...» – В. Шкловский. «Искусство как прием», 1917). Тем самым продуктивный и рецептивный аспекты литературного произведения в равной мере оказывались первично соотнесенными с динамически становящейся художественной формой как остраняющим преформированием исходного «материала», с переживанием его «делания».

Воплощая, в своем расширительном значении, «центральный эстетический и философский принцип современного искусства и его теории» (Хансен-Лёве), «*остранение*» формалистов одновременно выступает ключевой матрицей их поэтологической оптики. Так, *язык поэтический* понимается В. Шкловским, Б. Эйхенбаумом, О. Бриком, Р. Якобсоном, Е. Поливановым и др. как результат остранения (или «остраннения») «обыденного» («практического») языка, каковое, по мнению формалистов, особенно ярко проявилось в современной им футуристской лирике: «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились "произвольные" и "производные" слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание» (В. Шкловский. «Воскрешение слова», 1914).

Позднее логика «остранения» как деавтоматизации восприятия легла в основу изучения сюжетосложения (ср. у В.Шкловского исследование параллелизма композиционных и сюжетных единиц, восходящих к принципу «задержания»), фонической стороны художественной речи («артикуляционно-мимическая звукоречь» Гоголя и звуковые повторы у ранней Ахматовой, понятые Б. Эйхенбаумом как остранение семантики), стиховой формы (соотношение семантики и стиховой конструкции у Ю. Тынянова), «монтажного» принципа в повествовательной прозе и в кинематографе (сб. «Поэтика кино», 1927). Кроме того в проекции на историко-литературный контекст концепция остранения предопределила выкристаллизовавшееся в 1920-е гг. представление формалистов о логике смены «литературных рядов» («литературной эволюции») как пародийном дистанцировании младшего поколения литераторов от приобретшей качество автоматизма системы «приемов» старшего поколения (Ср.: В. Шкловский. «Розанов», 1921; Ю. Тынянов. «Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)», 1921).

Формалистская литературоведческая рефлексия, изначально испытав на себе глубокое воздействие авангардистских экспериментов в искусстве и выступая отчасти их рупором (первый её манифест – доклад В. Шкловского «Воскрешение слова» – читается в 1913 г. не с университетской кафедры, но в петербургском арт-кафе «Бродячая собака»), впоследствии обретает более «академические» формы воплощения в виде «Общества изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ, основан в 1916 г.) в Петербурге и Московского лингвистического кружка (основан в 1915 г.). Оба формалистских объединения (большинство членов ОПОЯЗа сотрудничают в 1920–1929 гг. также и в отделе словесных искусств петроградского Государственного института истории искусств), существуя в ситуации напряженного научного обмена, кроме «устной» формы артикулирования своих идей (кружковые заседания, публичные диспуты, доклады), активно профилируют также издание собственных трудов: ср. шесть выпусков «Сборников по теории поэтического языка», вышедшие в 1916-1923 гг. и продолженные во второй половине 1920-х гг. как «Временник отдела словесных искусств ГИИИ».

После того как формальная школа в конце 1920-х гг. на почве внутренних концептуальных разногласий, а также под

воздействием резкой, не лишенной идеологических имликаций критики извне (кроме разгоревшейся в 1924 г. дискуссии о Ф. м. в журнале «Печать и революция» значительную роль в антиформалистской полемике сыграли, в частности, отдельные выступления А. Луначарского, Л. Троцкого и П. Медведева) распадается, импульсы Ф. м. продолжают воздействовать на художественную практику (ср., например, концепцию «эпического театра» Б. Брехта, целиком построенную на принципе остранения) и теорию литературы. Следы влияния Ф. м. возможно обнаружить практически во всем спектре современной культурной теории, от англо-американского new criticism (в частности, благодаря Р. Уэллеку, который был связан, через Пражскую школу, с Р. Якобсоном) до новейших концепций «производства присутствия» (Х.У. Гумбрехт) и визуальной ориентации в изучении литературы (pictorial turn) Т. Митчелла. Наиболее очевидной, однако, традиция Ф. м. выступает в структурализме, основные установки которого, кроме исследований Р. Якобсона как «прямого» посредника между двумя школами, предвосхищаются, напр., в работах Ю. Тынянова и В. Проппа 1920-х гг., которые ввели в теорию понятие «литературной функции» – разнозначности одних и тех же элементов в разные литературные эпохи («функциональная поэтика»). Ф. м. же образца 1910-х гг. по концептуальным установкам (акцент на непосредственности восприятия) и стилю научного мышления в большей мере оказывается связанным с парадигматикой *постструктурализма* (см. об этом: В. Колотаев, S. Speck).

Лит-ра: *Колотаев В.А.* Структура зримого в теории поэтического языка Шкловского // Логос. 1999. №11/12; *Светликова И.Ю.* Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005; *Хансен-Леве О.А.* Русский формализм. М., 2001; *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб., 1996; *Speck S.* Von Šklovskij zu de Man: zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie. München, 1997.

О.Н. Кулишкина, Л.Н. Полубояринова

ФОРМЫ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ – см.: *Архитектоника, Поэтика, Стиль*

ФОРМЫ КОМПОЗИЦИОННЫЕ – см.: *Архитектоника, Композиция, Поэтика, Стиль*

ФОРМЫ ЭПИКИ – выделяемые по традиции на основании в первую очередь объема текстов три основных варианта структуры эпического *произведения*, которые принято называть **большой**, **средней** и **малой** формами и к которым причисляются различные *жанры*.

Наиболее распространено следующее представление: к большой Ф. э. относятся *эпопея* и *роман*, к противоположной малой – *рассказ* и *новелла*, а к средней – *повесть* и *поэма*. В этой схеме убедительнее всего – пункт о большой форме (при том, что есть эпико-героические песни или былины, объем которых меньше даже одной из двадцати четырех песен «Илиады» или «Одиссеи»; бывают также и небольшие романы, как например, «Адольф» Констана или «Рудин» Тургенева). Менее убедительно то, что «малыми» формами принято считать новеллу и рассказ . В литературе, конечно, встречаются (хотя и не слишком часто) очень маленькие рассказы («Спать хочется» или «Студент» Чехова) и новеллы («Завещание» Мопассана). Но минимум объема текста в эпике демонстрируют отнюдь не новелла и рассказ, но *анекдот*, *притча* и *басня*. Если считать именно их разновидностями «малой формы», тогда средними окажутся повесть, новелла, рассказ, а также новая, т. н. «лироэпическая» (точнее – неканоническая), *поэма*.

Свойства и структуры большой и малой Э. в таком уточненном понимании их жанрового состава во многом противоположны. Традиционно приписываемые *эпике* особенности: «широта охвата» и многообразие жизненных явлений, многосторонность *характеров*; полнота и конкретность в обрисовке и объяснении обстоятельств, поступков и *событий*, в частности, – большая роль *описаний* (вкус к подробностям, что связано с самостоятельной значимостью эпизодов) – всё это читателями разного уровня неосознанно ориентировано на большую Ф. э. и совершенно неприложимо к малой. В то же время малые жанры с их акцентом не на предмете, а на точке зрения субъекта и чисто субъектной динамикой (сменой точек зрения и позиций) аналогичны эпизодам больших Ф. э. и часто бывают в последних *вводными* или вставными *жанрами*. Это практически ощутимое единство Ф. э. пока не нашло адекватного отражения в научных понятиях.

В рамках каждой из форм можно выделить пары жанров, существенно противоположных по своим свойствам. Наряду с очевидной традиционной антитезой «роман – эпопея», аналогичным образом соотносятся новелла и повесть, анекдот и притча: с «высокими» и серьезными жанровыми структурами и типами героев коррелируют их комические или серьезно-смеховые антиподы, с «культурными героями» – *трикстеры*; доминированию *циклической схемы* в первых противостоит преобладание *кумулятивной схемы* именно в «антиэпопейных» разновидностях романа (напр., в плутовском, в романе воспитания), а также в новелле и анекдоте. Таким образом, Ф. э. представляют собой определенную систему полярных жанровых возможностей и вариантов.

Лит-ра: *Смирнов И.П.* О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы теории и истории: Сб. статей. СПб., 1993; *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века. М., 2007; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М., 1996.

Н.Д. Тамарченко

ФРАГМЕНТ (или отрывок) – 1) жанровая форма, получившая особое распространение в романтическую эпоху; 2) в более широком значении – проявление тенденции к фрагментации *текста*.

Ф. истолковывается обычно как продукт кризиса «больших» *жанров*, господствовавших в литературе риторического типа. Конструктивно Ф. во многом неотличим, с одной стороны, от незавершенных *произведений*, а с другой – от жанров, также предполагающих установку на композиционную компактность высказывания. В прозе Ф. смыкается с *афоризмом*, максимой и т. д. (у Ф. Шлегеля или Новалиса). Еще сложнее дело обстоит с лирической поэзией (напр., А. С. Пушкина), где наличие сигналов «отрывочности» – вроде «эквивалентов текста» или пропущенных *рифм* – факультативно для отнесения такого рода стихотворений к Ф. Поэтому специфику Ф. зачастую пытаются уловить в семантической плоскости – в аллегоричности, в нацеленности на будущее, на раскрытие бесконечного и пр., а также в плоскости прагматической – прежде всего в тесной связи Ф. с биографическим контекстом (вне которого такое высказывание теряет свой внятный смысл) и, соответственно, в ориентации на узкий круг *читателей*, близких *автору*, в пределе – на самого *автора*. Ф. тяготеет к *дневниковой форме*, и в этом также обнаруживая свое родство с афоризмом. Однако реализуется подобное тяготение по-разному: Ф. Новалиса – по большей части, записи «для себя»; дневники Ж.

Жубера - цепь Ф.; *афоризмы* Г.К. Лихтенберга – извлечения из его дневников; творчество В.В. Розанова, Э. Юнгера или Э. Чорана дает образцы фрагментарно построенных «дневниковоподобных» произведений, с самого начала предназначаемых «для всех».

Типичный пример тенденции к дроблению текста на Ф. в романтическую эпоху – «байроническая» *поэма*, с ее «вершинной», «отрывочной» *композицией*. Однако эта тенденция обнаруживает достаточно универсальный радиус действия: от центонных сочинений эллинистического времени – до обычных для литературы XX в. стилистических, сюжетных и пр. «коллажей». Во второй половине XX в. Ф. был узаконен в качестве категории, по меньшей мере, столь же краеугольной, как и культивируемая классической эстетикой категория целого. Тогда же были предложены две наиболее принципиальные версии осмысления фрагментации. Во-первых, это эстетическая теория Т. В. Адорно, для которого подлинное произведение искусства – результат сложения центростремительных и центробежных сил, воль к тотальности и к автономии частей. Во-вторых, это ряд концепций («открытого произведения» У. Эко, текста и интертекста Ю. Кристевой, Р. Барта и др.), утверждающих взгляд на произведение как на мозаичную, лишенную центра, пребывающую в постоянном движении «галактику означающих». В конечном счете, фрагментация отвечает одному из фундаментальных влечений человека – к растрачиванию, рассеиванию своего «Я» (отсюда определенная корреляция между склонностью к фрагментарному *письму* и к псевдонимии – напр., у Стендаля или у Ф. Ницше).

Лит-ра: *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2001; *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002; *Бланшо М.* Ницше и фрагментарное письмо // НЛО. 2003. № 61; *Вайнштейн О.Б.* Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Грешных В.И.* Мистерия духа. Калининград, 2001; *Женетт Ж.* «Стендаль» // Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998; *Лейбов Р.* «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000; *Тынянов Ю.Н.* Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. ПИЛК. М., 1977; *Фаустов А.А.* Фрагмент в лирике Пушкина // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2004; Fragment und Totalität. Frankfurt a. M., 1984; *Greenleaf F. M.* Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, 1994; *Krüger H.* Studien über Aphorismus als philosophishe Form. Frankfurt a. M., 1956; *Neumann G.* Ideenparadiese. Aphoristik bei Lichteberg, Novalis, F. Schlegel und Goethe. München, 1976; *Rauber D.F.* The Fragment as Romantic Form // Modern Language Quarterly. 1969. V. 30.

А.А. Фаустов

ФРАГМЕНТАРНОСТЬ – см.: *Фрагмент, Эпика, Эпистолярная проза*

ФРАЗЕОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ – см.: *Прозаизация*

ФУНКЦИЯ СЮЖЕТНАЯ – см.: *Герой*

ХАРАКТЕР – внутренняя логика самораскрытия литературного *героя* в *тексте*. Обычно категория Х. рассматривается в ряду других, ей родственных (и нередко употребляемых в литературоведческом обиходе на правах частичных синонимов). Вместе с Х. регулярно упоминается *персонаж*, противопоставляемый ему как в первую очередь действующее лицо, как субъект действия – той системе свойств, которые субъекту присущи и мотивируют его поведение. Столь же часто в паре с Х. выступает *тип*, отграничиваемый от него как нечто менее индивидуализированное, менее способное к самоопределению, как нечто не обладающее, по словам Гегеля, «внутренней субстанциональной твердостью».

Особую точку зрения на Х. выдвинул М.М. Бахтин, у которого он является одной из форм взаимоотношения *автора* и героя в ценностно-смысловой плоскости. Х., по Бахтину, складывается тогда, когда перед автором стоит «задание создать целое героя как определенной личности» (и этим Х. отличен от субъекта исповеди или от лирического героя, которые лишены отчетливых границ, отделяющих их от автора); в то же время Х. наделен в своем бытии повышенной самостоятельностью и авторитетностью, придающими его отношениям с автором внутреннюю динамичность (и этим Х. отличен от типа, который предполагает полное превосходство автора над героем, сближающимся с объектом познания). Впоследствии, не прибегая, впрочем, к термину Х., к той же проблеме с другой стороны подойдет Г.Р. Яусс, предложив типологию модальностей, в соответствии с которыми идентифицирует себя с героем (и с представляемой им «парадигматической ситуацией») *читатель*.

Х. противоречиво сопряжен с тем, как понимается человеческая природа в рамках культуры той эпохи, в лоне которой он возник, и с социальными ролями, диспозициями, «габитусами», психотипами, выработанными культурой и зафиксированными, в частности, в нехудожественных – прежде всего нравственно-философских - текстах (вроде «Характеров» Феофраста или Ж. де Лабрюйера). Ориентированность Х. на внелитературную характерологическую реальность той или иной эпохи зачастую оборачивается тем, что при его описании используются языки социологии, психологии, этики, богословия и т. д. Возможен здесь и другой взгляд, когда в Х. вычленяются личная ипостась – герой и внеличная – мотивно-тематический комплекс, в котором Х. воплощается отдельно от героя – как его инобытие в тексте – и который концентрированно выражен в имени (к примеру, «лишний человек» в русской литературе и культуре середины XIX в. – тот, кто лишен на свете своего места). Учет такой двуипостасности дает аналитический ключ к снятию распространенного терминологического отождествления категорий Х. и *образ*. В более широком плане близкий подход развивается в «литературной антропологии» В. Изера, в которой обосновывается единство в литературном произведении «мимесиса» и «семиосиса» и даже превалирование второго над первым.

Лит-ра: *Аскольдов С.А.* Психология характеров у Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Л., 1924; *Аскольдов С.А.* Религиозно-этическое значение Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 1. Пб., 1922; *Бахтин М.М.* ППД. М., 1963; *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Т. 1. М., 1962; *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 1. М., 1968.; *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979; *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. М., 1996; *Корман Б.О.* О соотношении понятий «автор», «характер» и «основной эмоциональный тон» // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 2. Воронеж, 1969; *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. М., 1988; *Лотман Ю.М.* СХТ. М., 1970; *Михайлов А.В.* Из истории характера // Человек и культура. М., 1990; *Тюпа В.И.* Характер литературный // КЛЭ. Т. 8. М., 1975; *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989 (Гл. 2); *Фаустов А.А., Савинков С.В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998; *Bloom H.* The Analysis of Character // Raskolnikov and Svidrigailov. Philadelphia, 2004; *Jauß H.R.*

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Bd. I. München, 1977; Psychopoetik. Wien, 1992; *Rorty A.O.* A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals // The Identities of Persons. Berkeley, 1976.

А.А. Фаустов

ХАРАКТЕРИСТИКА – одна из *композиционных форм речи повествователя* или *рассказчика* (наряду с собственно *повествованием* и *описанием*), выполняющих функции «посредничества» между *миром персонажей* и *читателем*, реализованная в определенном фрагменте *текста* литературного произведения и представляющая собой *образ*-рассуждение о свойствах и признаках *характера* того или иного действующего лица. В отличие от названных двух других форм высказываний повествующего субъекта, цель Х. – не сообщение информации о *персонажах*, предметах и *событиях* (как в повествовании), а равно и не создание чувственно-конкретного облика вещей и лиц (как в описании), но анализ внешних проявлений персонажа, который оказался предметом особого внимания, заключение о его сущности и – на этом основании – отнесение его к определенному типу личности. В результате читатель получает, во-первых, знание о структуре характера, о котором в данном случае идет речь (что позволяет прогнозировать его дальнейшие проявления, т. е. Х. содействует активному восприятию *сюжета*); а во-вторых, – объяснение сложившегося стереотипа внутренней жизни *героя* его глубинной основой: усвоенной или выработанной им системой ценностей, нравственных ориентиров и норм, через которую характер соотносится с внешними обстоятельствами (микросреда, социум, эпоха, мир в целом). Поэтому Х. позволяет увидеть и осмыслить место данного лица в *системе персонажей* произведения и *ценностную структуру* изображенного мира.

Очевидна связь Х. с повествованием (сообщениями об обстоятельствах: «предысториями» или «вставными биографиями») и описанием: одна из возможных задач *портрета* – проникновение в сущность персонажа. Отличительные признаки, по которым форма Х. выделяется в тексте, – сочетание в ней анализа (определяемое целое – характер – разлагается на составляющие его элементы) и синтеза (рассуждение начинается или заканчивается обобщающими формулировками). При этом Х. может строиться как по «индуктивному», так и по «дедуктивному» принципу. Инвариантна её установка на причисление персонажа к уже известному типу человека или на открытие в нем нового человеческого типа. Будучи в этом смысле актом художественной классификации, любая Х. 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.

Напр., Х. Бопре у Пушкина предшествует сообщение о прошлом этого персонажа 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 Х. отмечен возвратом к действию: «Мы тотчас поладили...» Возникает впечатление, что здесь внешний подход к человеку считается исчерпывающим его суть и данный «экземпляр» просто подводится – чисто рационалистически – под определенный разряд. Но ему противоречит подчеркнутое внимание повествователя к *чужому слову* (выражения «pour être outchitel» и «не был он и *врагом бутылки*»). Напротив, у Гоголя один из образцов той же формы строится 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 заявлен словами «От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова...», которые вводят Х. 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.

Х. в точном смысле являются лишь обладающие перечисленными функциями и структурой высказывания повествователя, но не аналогичные им, на первый взгляд, формы речи персонажей. Ср. отзыв Кукшиной об Одинцовой: «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 Х. как будто налицо: определяется именно внутренняя основа поведения человека, причем определяемое лицо – «пример» общего закона или положения вещей. Но структура высказывания строится не столько на соотношении общего и частного, сколько на явном противоречии между традиционным желанием посплетничать и необходимостью выглядеть эмансипированной женщиной, презирающей любые репутации: поэтому оно оборачивается автохарактеристикой. Подлинной Х. Одинцовой можно считать лишь фрагмент, который начинается словами «Анна Сергеевна была довольно странное существо...»: он отличается ярко выраженной аналитической направленностью и в то же время, выявляя в предмете противоречия, включает их в контекст почти универсальных обобщений: «Как все женщины, которым не удалось полюбить, она хотела чего-то, сама не зная, чего именно». Субъектом высказывания, имеющего такую структуру и функцию, ни один персонаж в романе быть не может.

Лит-ра: *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова // Белецкий А.И. Избр. труды по теории литературы. М., 1964; *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // ТЛ–ОПИО. Кн. 1. М., 1962; *Гинзбург Л.* О литературном герое. Л., 1979; *Пави П.* Характеристика (персонажа) // Пави П. Словарь театра. М., 1991; *Wilpert G. von.* Sachwörtebuch der Literatur. Stuttgart, 1989.

Н.Д. Тамарченко

ХИАТУС – см.: *Фигуры риторические*

ХОРАЛ – см.: *Гимн*

ХРОНОТОП (букв. с греч. – «времяпространство») – термин, введенный в *поэтику* М.М. Бахтиным для обозначения взаимосвязи и взаимообусловленности (при доминировании временно́го начала) временных и пространственных образов и характеристик *мира персонажей* в литературном *произведении*.

Мысль о том, что специфика предмета словесного художественного изображения (действия, протекающие во времени) связана с временной последовательностью самого высказывания, принадлежит Г.Э. Лессингу (на трактат которого «Лаокоон» Бахтин и ссылается). Однако, по мнению второго ученого, мир героев обладает как временными, так

и пространственными характеристиками, причем «в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории». Наглядным примером может служить *жанр исторического романа*: с одной стороны, здесь очевидно, что «приметы времени раскрываются в пространстве», поскольку об определенной исторической эпохе говорят вид зданий и улиц, костюмы, этикет и т. д.; с другой, – соответствующие детали имеют историческую значимость именно с точки зрения иной эпохи, т. е. «пространство осмысливается и измеряется временем». Основа возникающего таким образом «пересечения рядов и примет» – система ценностей, существующих в кругозоре *героя*.

Литературный Х. варьируется в зависимости от *рода* и *жанра*. Сращение пространственно-временного и ценностного присуще изображающему слову *лирики*. Для романной *прозы* и *драмы*, напротив, характерно сочетание пространственно-временных образов с разными «системами отсчета» в связи с различием *точек зрения* и кругозоров персонажей, а также их «языков». Другой аспект – традиционность пространственно-временных образов, наследуемых литературой от фольклора и мифа.

Проблема художественного пространства-времени оказалась одной из отличительных черт литературоведения XX в., что обусловлено как произошедшими в начале и первой половине столетия изменениями в общенаучной картине мира (новые представления о космосе и микрокосме, в частности, теория относительности, принцип дополнительности и т. п.), так и одновременным перемещением центра внимания наук об искусстве с исторического процесса на феномен *произведения*. На этом фоне комплекс идей Бахтина, сформировавшийся в 1920-е – 30-е гг., выделяется своей причастностью не только к этим переменам в науке (в его работах присутствуют ссылки на упомянутые концепции, а также на лекцию А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии в 1925 г.), но – в неменьшей степени – и к религиозно-философской мысли эпохи (например, анализ переживания времени в связи с противопоставлением человеческого мира сфере Безусловного в полемике Е.Н. Трубецкого с Вл. Соловьевым). Отсюда в его концепции, во-первых, изначальная органическая связь категории Х. с взаимоотношениями *автора*-творца и героя, а вместе с тем – с понятием *точки зрения* («теория кругозора и окружения»); во-вторых, – выявление ценностной природы пространственно-временных *образов* в искусстве; в-третьих, анализ мира персонажей во взаимосвязи пространственных и временных его аспектов (ср. подходы П.А. Флоренского и А.М. Пятигорского), а не в их раздельности (как в исследованиях на аналогичные темы Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова). В результате формы художественного времени и пространства рассматриваются Бахтиным в тесной связи с проблемой жанра, в частности – со спецификой *романа*.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // ВЛ. 1968. № 8; *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; *Пятигорский А.М.* Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М., 1996; *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Н.Д. Тамарченко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА – см.: *Литература художественная*

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ – типологическая характеристика явлений искусства, указывающая на их родовую культурную специфику, которая отличает данный род деятельности (способ мышления, область культуры) от философии и религии, от науки и публицистики, производительного труда и политики и т. д. Одновременно Х. служит качественной характеристикой произведений художественной деятельности, предполагающей достижение совершенства своих изделий как «рубежа», который «не может быть отодвинут» (Кант, с. 325) без утраты ими Х. Согласно воззрениям Нового времени, основа специфики искусства состоит не в ремесленной «умелости» (этимологическое значение слова Х.), как это мыслилось античностью и средневековьем, но в творчески изобретательном характере и эстетической природе художественной деятельности, удовлетворяющей эстетические потребности духовной жизни личности и формирующей сферу эстетических отношений между людьми. Принадлежащая одновременно к двум сферам человеческой деятельности: семиотической (см. *Семиотика и поэтика*) и эстетической (см. *Эстетика и поэтика*), Х. является высшей культурной формой эстетического отношения человека к миру: «Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве» (Бахтин. ВЛЭ, с. 22).

Эстетическое обретает в Х. образную форму творческого воображения: не вымысла относительно окружающей действительности (это было бы ложью), а *вымысла* принципиально новой реальности. Сотворение виртуальной реальности воображенного мира (см. *Мир персонажей*) выступает необходимым условием искусства. Без этого никакая семиотическая (знаковая) деятельность составления текстов не обретает Х. Точно так же, как никакая игра воображения без ее семиотического запечатления в текстах еще не принадлежит к сфере искусства. *Образ художественный* – это «способ представления» (Кант), «кажимость», «несуществующее, которое существует» (Гегель), т. е. не существующее в первичной реальности, но существующее в воображении – в замещающей (вторичной) реальности. Но при этом кажимость образа в искусстве наделена (в отличие от кажимости жизненного переживания) семиотической природой *знака*: 1) принадлежит какой-то системе образов, выступающей в роли художественного языка, 2) служит воображенным аналогом какой-то действительности (денотативное значение) и 3) обладает какой-то концептуальной значимостью (смыслом).

Необходимой характеристикой знакового поведения является его воспроизводимость – внешняя (текстуальная) или внутренняя (мысленная). Если упорядочение соотносимых с языком знаков в тексты не может быть никем воспроизведено, оно утрачивает свою семиотическую природу, ибо к области языка принадлежит только то, что может повторяться. Однако эстетическая деятельность, напротив, не предполагает воспроизводимости, поскольку не сводится к простому деланию, но оказывается сотворением – беспрецедентным созиданием. Невоспроизводимость – важнейшая характеристика творческого акта в отличие от актов познания или ремесленного труда. Даже запечатление в произведении литературы или живописи исторического лица (скажем, Наполеона в «Войне и мире») является не простым

воспроизведением, а сотворением вымышленной автором человеческой личности – эмоционально отрефлектированной ценностной кажимости его исторического прообраза.

Фундаментальные характеристики Х. могут быть сформулированы в качестве своеобразных «законов». Присущие искусству изначально, они проявляются исторически последовательно, становясь очевидными и преобразующими внешние особенности Х. лишь на определенных стадиях развития. Это позволяет «отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерии для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии» (Весловский, с. 299).

1. Закон **условности**: эстетическое переживание (эмоциональная рефлексия) осуществимо только в условиях вторичной же (воображенной) реальности. Даже самое жизнеподобное искусство сплошь условно (конвенционально, знаково), поскольку призвано возбуждать не прямые эмоциональные аффекты, но их текстуально опосредованные, об-условленные рефлексии. Если на театральной сцене, представляющей *трагедию*, прольется настоящая кровь, эстетическая ситуация исчезнет. Аффект скорби – переживание первичное и непосредственное, завладевающее человеком, который от горя может утратить контроль над собой. Для сообщения о своем горе ему достаточно первичной знаковой системы (языка). Чувство же, высказываемое в *элегии*, сочиненной по поводу 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, образного овладения своей эмоциональной жизнью, одухотворенного созерцания ее в образе «другого» (лирического героя) и, как следствие, обращения к вторичной знаковой системе – художественному языку элегической поэзии. В соответствии с законом условности *произведение* искусства представляет собой некий виртуальный, воображаемый мир, не требующий признания его за действительность: здесь «сказанное существует только затем, чтобы быть высказанным» (Гегель. Т. 3, с. 357)

2. Закон **целостности**, вполне проявившийся в европейском искусстве второй половины XVIII в. и тогда же эксплицированный немецкой классической эстетикой, предполагает внутреннюю завершенность (полноту) и сосредоточенность (неизбыточность) художественного целого. Это означает предельную упорядоченность формы произведения (*текста*) относительно его содержания (*эстетического объекта*): «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» (Толстой, с. 421-422). Закон целостности составляет принципиальное отличие художественной условности от конвенциональности всех иных семиотических практик текстопорождения. Впрочем, история искусства знает и такие неоконченные тексты («Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова) или намеренно оборванные автором («отрывок» А.С. Пушкина «Осень»), или механически поврежденные (скульптура Венеры Милосской), которые являются достаточно эффективными «факторами художественного впечатления» (Бахтин) для актуализации внутренней целостности произведения и полноценного эстетического отношения к ней (см.: *Неоконченность текста*).

3. Закон **оригинальности** (невоспроизводимости творческого результата), открытый Кантом и легший в основание *романтизма поэтики*, предполагает, что только нечто поистине уникальное, невоспроизводимое может считаться произведением искусства, а не продуктом подражания или ремесленной деятельности. Творческую одаренность Кант называл «гениальностью» и характеризовал ее как «способность создать то, чему нельзя научиться» (ПМЭМ, с. 79). При этом оригинальность художественного творения не только служит самовыражением индивидуальной личности художника, но и апеллирует к индивидуальности восприятия, пробуждает и активизирует самобытность читателя, зрителя, слушателя.

4. Будучи особой (творческой) формой личностного понимания жизни, Х. отвечает закону **всеобщности**: «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее» (Шеллинг, с. 149). Данный закон предполагает предельную меру генерализации личностного опыта присутствия в мире. Х. ориентирована «на то субъективное, что можно предположить в каждом человеке» (Кант, с. 302), и несет в себе «нечто общечеловеческое, которое каждый наблюдатель воспринимает как свое собственное» (Гартман, с. 244). Ведь всякое «я» уникально и одновременно универсально: любая личность является таким «я». «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» (Толстой, с. 264).

5. Закон внутренней **адресованности** творческого акта осознан теорией искусства относительно недавно – лишь в XX в.: в историческую эпоху *неклассической художественности*. Внешняя адресованность текста (посвящения, обращения к читателю) для искусства факультативна и отнюдь не характеризует его художественной специфики. Последняя состоит в том, что произведение – в силу своей оригинальной и условной целостности (замкнутости и сосредоточенности) – заключает в себе уготованную потенциальному *читателю* внутреннюю точку зрения, с которой оно только и открывается во всей своей полноте. При этом эстетическая адресованность художественного целого состоит не в сообщении некоторого готового смысла, а в приобщении к определенному способу смыслополагания (см. *Смысл художественный)*. Произведение подразумевает *адресата*, для которого художественное восприятие станет не разгадкой субъективного авторского замысла, но индивидуальным путем к интерсубъективному общему смыслу, его «восполнением».

Искусство имеет собственные законы, но подлинная Х. не знает каких-либо всеобщих рецептов следования этим законам. Эстетическая специфика Х. «в особой закономерности единичного предмета», поскольку ее требования «для каждого объекта другие» (Гартман, с. 15). Согласно закону оригинальности Х. единична и невоспроизводима. Поэтому у нее нет никаких доступных описанию постоянных признаков (атрибутов). И прозрачная ясность, простота, и напротив, затрудненность литературной речи могут оказаться показателями в одном случае гениальности художественного текста, а в другом – его неумелости, недостаточной Х. Отсюда распространившееся в XX в. представление о Х. как «эстетической функции», которую якобы может исполнять любой объект при соответствующей установке воспринимающего субъекта. 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. А кроме того принадлежать к

сфере художественного – в силу закона условности, неустранимой конвенциональности искусства – означает быть творением классицистическим или романтическим, или каким-либо еще в этом ряду. Как любая, даже самая яркая человеческая индивидуальность неизбежно принадлежит к какому-либо типу, так и любое произведение искусства характеризуется тем или иным *модусом художественности* (способом осуществления ее законов) и принадлежит к той или иной *парадигме художественности*.

Точные аналоги термина Х. в основных европейских языках отсутствуют: literary, littéraire (литературное), dichterische (поэтическое), fictional (вымышленное) лишь в малой степени отвечают этому понятию, закрепившемуся в отечественной научной традиции с легкой руки Ф.М. Достоевского и неоднократно вызывавшему оживленные дискуссии (особенно в 20–30 и 70–80 гг. XX в.).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова. М., 1989; *Вайман С.Т.* Гармонии таинственная власть. М., 1989; *Веселовский А.Н.* ИП. М., 1989; *Волков И.Ф.* Литература как вид худож. творчества. М., 1985; *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968–73; *Гей Н.К.* Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975; Творчество. 1983. №№ 4, 7, 10, 12; 1984. №№ 1, 3, 4, 5; *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966; Критерий художественности в литературе и искусстве. Казань, 1984; *Корман Б.О.* О целостности литературного произведения // Корман Б.О. Теория литературы. Ижевск, 2006; *Кормилов С.И.* О критериях художественности // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984; *Ломинадзе С.В.* О классиках и современниках. М., 1989; *Лосев А.Ф.* Проблема худож. стиля. Киев, 1994; *Нусинов И.М.* В чем объективный критерий художественности // Литература и марксизм. 1931. № 1; О художественности [дискуссия] // Литературная учеба. 1982. № 5; *Палиевский П.В.* Художественное произведение // Палиевский П.В. Литература и теория. М., 1979; ПМЭМ. Т. 3. М., 1967; *Поспелов Г.Н.* Эстетическое и художественное. М., 1965; *Роднянская И.Б.* Художественность // КЛЭ. Т. 8. М., 1975; *Рымарь Н.Т., Скобелев В.П.* Теория автора и проблема худож. деятельности. Воронеж, 1994; *Соловьев Вл.* Общий смысл искусства // Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988; *Толстой Л.Н.* О литературе. М., 1955; *Тюпа В.И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987 (разд. 1); *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001 (ч. I); *Уоррен О., Уэллек Р.* Теория литературы. М., 1978 (гл. 12); *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984; *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987; *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.,1966; *Шитов И.П.* Природа художественной ценности. Киев, 1981; *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. М., 1988. См. также список лит. к статьям *Литература художественная*; *Произведение. Эстетика и поэтика.*

В.И. Тюпа

ЦЕЛОСТНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ – см: *Архитектоника, Произведение, Модусы художественности, Художественность, Эстетика и поэтика, Эстетический объект*

ЦЕННОСТНАЯ СТРУКТУРА (литературного) произведения – сложное эстетическое единство *произведения* художественной литературы, *мир персонажей* которого открывается как поляризованный противоположными ценностями.

Ценностная структура произведения не находится где-то «рядом» с какими-либо иными его аспектами, а реализуется в них. Это означает, что в художественном произведении отсутствуют ценностно индифферентные, «нейтральные» детали. Сложность ценностной структуры произведения определяется пересечением различных *точек зрения* – *персонажей*, *повествователя* – в художественном целом, которое, в свою очередь, является авторским ценностным горизонтом.

Художественное произведение обнаруживает два принципиально различных типа оценок. Оценки персонажей или повествователя прямо высказываются в *тексте*. Эти прямые оценки имманентны изображаемому миру. Поэтому им присущ непосредственный, «жизненный» (этический) характер. Другого типа оценка открывается на границе изображаемого мира – в художественной форме. Она опосредована *образом* и выражается лишь им. Именно образные оценки суть собственно эстетические. Очевидна их принадлежность *автору* произведения.

Например, в пушкинском стихе «Стамбул гяуры нынче славят...» сталкиваются совершенно различные установки. Для прославляющих Стамбул граница мусульманского и немусульманского отменяется. Это как бы торжество «цивилизованных» отношений поверх исконной религиозной вражды, свидетельство компромисса, примирения. Для субъекта же высказывания, с другой стороны, эта отмена вражды является, во-первых, временной («**нынче** славят»), а во-вторых – несущественной, поверхностной: ведь прославляющие «нынче» Стамбул остаются по сути гяурами, то есть неверными. А значит, это прославление – коварная маска. Поэтому в таком горизонте непримиримости «гяуры» – не просто иноверцы, но те, кто могут обмануть, предать. Прославляемый гяурами город перестаёт быть славным, становясь «неверным». Двойное его имя (Стамбул – бывший Константинополь) обнаруживает двойственную суть. Авторский ценностный горизонт не сводится ни к одной из этих точек зрения, благодаря чему стих открывает два принципиально различных аспекта бытия. С одной стороны, переименование, переоценка, перемена угла зрения, само течение времени – всё это говорит о подвижности, непрочности, призрачности, преходящести бытия. С другой стороны, перед нами – пребывающий неизменным смысл понятий и ценностей, пафос непримиримости, бескомпромиссности и независимости от хода времени. Двум аспектам бытия соответствуют два типа сознания («воинственное» и «цивилизованное») и две различные эпохи – «век героев» и «прозаическое состояние мира» (Гегель).

На этом примере видно, что переход от этических оценок к эстетическим связан с переносом первых в предметный, изображаемый план, что позволяет обнаружить авторский горизонт, в котором разворачивается указанный ценностный спор. Прямые этические оценки частичны, они дробят целое. Этически художественный мир плюралистичен и разомкнут (сопереживанию). Эстетическая оценка объединяет и замыкает образ мира. Такой ценностный образ мира может быть совершенно различным, но в любом случае он носит интегрирующий характер.

Неверно было бы думать, что в художественном произведении мы имеем дело с эстетическими ценностями, а также ещё и с этическими как различными – образными и безóбразными – предметами. На самом деле любые предметы художественного мира причастны одновременно как этической, так и эстетической оценкам. Это означает, что одни и те же предметы могут быть увидены (и, соответст-

венно, оценены) с двух точек зрения – «изнутри» изображённой жизни и «извне». Авторская система ценностей «построена» как бы из материала самой изображаемой реальности, в которой укоренён *герой*.

Так как авторская оценка, как правило, трансцендентна изображаемому и выражается косвенно, посредством самого изображения, то встаёт вопрос о возможности и способе такого выражения. «Предметный» характер эстетической ценности, на который указывал ещё М. Шелер, определяет особый – образный – способ её реализации. Если этическое предпочтение, отрицая наличное, утверждает ещё не готовое, заданное, это означает, что утверждаемое лежит по ту сторону отрицаемого. Это два мира. В эстетической же оценке утверждение и отрицание образуют противоположные полюса одного мира. Выбранное и отринутое находятся в одной плоскости художественной данности. Поэтому такая – собственно эстетическая – оценка представляет собой не похвалу либо порицание, а ценностно напряжённый (то есть поляризованный) образ мира. Граница ценностей обнаруживается внутри художественного мира, поэтому все его образы поляризованы, находятся в отношениях явного или неявного противодействия, спора или, наоборот, согласия. Оценить эстетически означает поэтому противопоставить. Хотя есть пограничные случаи. Если ценностная «цезура» не обнаруживается в предметном плане произведения, то это означает совпадение её с границей самого изображаемого мира. Например, панегирик и *сатира*. В первом случае художественный мир будет представлять как бы лишь «положительный» полюс, во втором – только «отрицательный». И в самом деле, ценностное напряжение в этих крайних случаях почти незаметно, приближается к нулю, так сказать. Но этот указанный предел есть граница художественности, граница оценки как эстетической. Пока сохраняется противоположный полюс, хотя бы в предельно ослабленном виде (некоего «фона»), перед нами художественный образ жизни, а не непосредственный на неё отклик.

Обнаружить авторские оценки произведения, то есть горизонт его мира как целого, означает, таким образом, обнаружить его ценностные полюса. Этическое напряжение как отрицательное отношение к данности (уже-бытия) **в эстетическом плане**, будучи отнесённым к другому (к герою), **снимается** в гегелевском понимании этого слова. Напряжение ценностей не исчезает, не вытесняется эстетическим актом, а, если можно так выразиться, «оттесняется внутрь»: жизнь с её заданностью-неудовлетворённостью оказывается позицией героя. Поэтому ценностная напряжённость присутствует в художественном мире настолько, насколько он – образ «всамделишного» мира и насколько вымышленный *персонаж* – образ человека. Напряжение теряет для *читателя* свою этическую актуальность, становясь созерцаемым извне. Тем не менее, момент этической сопричастности (не жизнь, но сопереживание) обязателен в восприятии художественного произведения. Ценностные коллизии **преломляются**, а не отменяются в новом модусе бытия. Печальное в глазах героя является не просто печальным, а трагическим для читателя, но не перестаёт оставаться печальным (так как читатель не перестаёт оставаться человеком, способным сопереживать): ведь эстетическая вненаходимость, по мысли М.М. Бахтина, – это вовсе «не индифферентизм».

Полюса ценностного напряжения не обязательно персонифицированы как «положительные» и «отрицательные» герои. Более того, такое возможно лишь как исключение. Такова, например, пьеса «Недоросль», где ценностное напряжение можно ощутить уже в именах перечисляемых действующих лиц. Однако, несмотря на исключительную редкость «положительных» и «отрицательных» персонажей, любое художественное произведение есть поляризованный мир, где один полюс невозможен без другого. Романтическая «голубая» мечта, например, есть одновременное отталкивание от «серой», «пошлой» действительности. Отрицательный мир сатиры обнаруживает положительную эстетическую энергию – *смех*. Т. е. любое художественное произведение представляет собой определённое соотношение ценностей, только не абстрактно-теоретическое, а экзистенциальное, событийно напряжённое.

Гносеологический аспект художественной ценности обусловлен ценностной онтологией. Ценностной поляризованности мира произведения соответствует принцип дихотомично-оценочного его постижения. Причём если при непосредственном читательском восприятии мы имеем дело с **целостным** напряжённым внутри себя художественным миром, то результат анализа – **система** ценностно-смысловых оппозиций. Так, в романе «Воскресение» фраза «Княгиня Софья Васильевна кончила свой обед, очень утончённый и питательный, который она съедала всегда одна, чтобы никто не видал её в этом непоэтическом отправлении» содержит напряжение, которое развёртывается следующим рядом оппозиций: княгиня – обед; утончённость-питательность; в обществе – одна; поэтическое – непоэтическое отправление; искусство – жизнь; красота – истина; маска – лицо; социальное – природное.

Продукт ценностного анализа, система оппозиций, характеризуется принципиальной незаконченностью, открытостью. «Веер» определений на каждом полюсе художественного мира может развёртываться до бесконечности. При этом, чем подробнее данная схема, тем точнее определяются ценностные полюса рассматриваемого произведения и, следовательно, тем ближе мы к пониманию его тайны. Именно в таком открытом горизонте тайна остаётся тайной (таится), но оказывается всё-таки повёрнутой к нам лицом. Но шаблонный алгоритм анализа, применяемый к любому тексту, оборачивает произведение «к лесу передом». Скажем, вполне справедливым будет утверждение важности оппозиции «дом – дорога» для романа «Обломов». Однако это очень абстрактная точка зрения, с которой невозможно отличить роман Гончарова от многих других романов (например, тургеневских). Таким образом, для описания ценностной структуры каждого произведения требуется своя, уникальная система противопоставлений.

Любая оппозиция как элемент ценностной структуры художественного произведения обладает **репрезентативностью** по отношению к остальным. Это означает, что ценностная структура произведения является одновременно и символической структурой. Перефразируя знаменитое сравнение Ф. де Соссюра, можно сказать, что единство ценностного и символического аспектов структуры художественного произведения – это как бы оборотная и лицевая стороны одного листа бумаги.

В приведённом примере из романа Л. Толстого развёртывающийся ряд оппозиций можно рассматривать как схему символической структуры данного фрагмента произведения, так как перед нами, если мы обратим внимание на «вертикальную плоскость» схемы, – смысловые слои символической реальности, организованные взаимной репрезентативностью, способностью взаимного представительства. Скажем, понятие «княгиня» оказывается способным представлять понятие «маска» (и наоборот). Это не просто образное отождествление, а взаимное смыслообогащение. Со-

циальная роль открывает свой внешний («масочный») характер: ведь в ситуации обеда принадлежность к высшему кругу несущественна; не случайно общество «выносится за скобки». Во-вторых, данная схема, если обратить внимание на её «горизонтальную плоскость», описывает ценностное напряжение. Если в «вертикальной плоскости» мы находим взаимное представительство слоёв смысла, то в «горизонтальной» – их противопоставление, поляризацию. Принципиально важна допустимость перестановок по вертикали, то есть последовательность ряда оппозиций: какая бы то ни было иерархия слоёв *смысла художественного* отсутствует. Но вот перестановка по горизонтали невозможна (разве только всё «правое» становится «левым»). На одном полюсе могут оказаться лишь взаимно репрезентируемые понятия.

Таким образом, ценностная поляризация и смысловая многослойность взаимно координируют друг друга. Познание ценностной структуры литературного художественного произведения поэтому неразрывно связано с его истолкованием (см.: *Интерпретация*).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1987; *Корман Б.О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977; *Лотман Ю.М.* СХТ. М., 1970; *Свительский В.А.* Личность в мире ценностей. Воронеж, 2005; *Столович Л.* Философия. Эстетика. Смех. СПб.; Тарту, 1999; *Шелер М.* Избранные произведения. М., 1994; *Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. М., 1970.

Л.Ю. Фуксон

ЦЕНТОН (от лат. cento – одежда или одеяло, сшитое из разнородных, разноцветных лоскутов) – *стихотворение*, составленное из строк других стихотворений. Целостность Ц. обеспечивается содержательной однородностью и композиционным единством. Художественный эффект Ц. – в подобии или контрасте нового *контекста* и воспоминаний о прежнем контексте каждого фрагмента.

Составление Ц. восходит к древности. Наиболее известны позднеантичные Ц. Авсония, Пробы и др. (составленные из отдельных стихов Вергилия), византийский «Христос страждущий» (из строк Еврипида). Греческие и латинские Ц. не имели рифмы, так как стихи вообще не рифмовались. В европейской поэзии Ц. усложнился, поскольку подобрать для него рифмованные строки гораздо труднее. Известны Ц., составленные Лопе де Вега. После эпохи барокко Ц. перестает осознаваться как особая жанровая форма и используется чаще в качестве пародии, иронического вторичного текста.

Являясь стихотворной шуткой, Ц. достигает комического эффекта тем успешнее, чем лучше знаком читатель со стихотворениями, из которых взяты строки. Форма Ц. часто используется для создания *эпиграмм* и *пародий*.

И. Сельвинский в 1927 г. опубликовал эпиграмму-Ц. на А. Жарова:

Буду петь, буду петь, буду петь (С. Есенин)
Многоярусный корпус завода (А. Блок)
И кобылок в просторах свободы, (Н. Некрасов)
Чтоб на блоке до Блока вскрипеть (С. Кирсанов).

Довольно часто Ц. составляется из двух текстов-источников, написанных одним стихотворным размером:

Однажды в студеную зимнюю пору (Н. Некрасов)
Сижу за решеткой в темнице сырой, (А. Пушкин)
Гляжу, поднимается медленно в гору (Н. Некрасов)
Вскормленный в неволе орел молодой (А. Пушкин).

Реже Ц. составляется из разных стихов различных поэтов. Так, Н. Лернер составил удачный Ц. четверостишие, стихи которого принадлежат четырем поэтам:

Лысый с белой бородою (И. Никитин)
Старый русский великан (М. Лермонтов)
С догарессой молодою (А. Пушкин)
Упадает на диван (Н. Некрасов).

Известно стихотворение Вс. Некрасова, первые три стиха которого представляют собой Ц. и взяты из произведений А. Пушкина. Стихотворение демонстрирует вторичную природу любого текста и одновременно подчеркивает, что производный текст-Ц. обретает собственное значение, поскольку чужие контексты, попадая в данный текст, образуют новое единство:

Я помню чудное мгновенье,
Невы державное теченье,
Люблю тебя, Петра творенье!
Кто написал стихотворенье?
Я написал стихотворенье.

Лит-ра: *Бирюков С.Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

С.Ю. Артемова

ЦИКЛИЗАЦИЯ – см.: *Анакреонтическая лирика, Цикл*

ЦИКЛ (в литературе) – группа *произведений*, составленная и объединенная самим автором по тем или иным принципам и критериям (*жанры*, *тематика*, *сюжеты*, *персонажи*, *хронотоп*) и представляющая собой своеобразное художественное единство. К числу обязательных признаков Ц. относят *заглавие*, даннос автором, и устойчивость *текста* в нескольких изданиях.

Ц. возможны и в *лирике*, и в *драме*, и в *эпике* («Снежная маска» А. Блока, трилогия А.В. Сухово-Кобылина, «В поисках утраченного времени» М. Пруста), будучи одной из главных форм группировки произведений наряду с антологией, сборником, *книгой стихов*. Циклизация особо характерна для некоторых жанров: хроник (драматических – напр, у Шекспира; эпических – напр., у С.Т. Аксакова), мемуаров, дневников. В эпике заметную циклообразующую функцию выполняет, с одной стороны, образ *рассказчика* («Повести Белкина», «Конармия»); с другой – идея закономерности межчеловеческих связей и/или эволюции рода (Бальзак, Золя, Голсуорси, Фолкнер). В силу особого статуса лирического произведения Ц. более распространены в этом литературном роде.

Понятие «Ц.» возникло на рубеже XIX – XX вв. До этого, хотя само слово и существовало, многие произведения, явно относящиеся к циклическим образованиям, так не назывались: Гете, напр., никогда не называл словом «Ц.» свои стихотворные *композиции*. Долгое время формы такого рода предпочитали именовать «особыми поэмами» или «лирическими романами». В России первые серьезные попытки осмыслить природу Ц. принадлежат В. Брюсову, А. Белому, А. Блоку. А. Белый, исходя из природы лирики, пытался объяснить сущность Ц. как результат встречи творящего и воспринимающего сознаний: «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» (Белый А. Стихотворения и поэмы. Т. 2. СПб.; М., 2006. С.

534).

Современные исследователи рассматривают Ц. как своего рода жанр, стоящий «между тематической подборкой стихотворений и лирической, бессюжетной поэмой» (Сапогов, с. 399) или как тип *контекста*, поскольку «единство стихотворений обусловлено уже авторским замыслом», а «отношения между отдельным стихотворением и циклом можно в этом случае рассматривать как отношения между элементом и системой» (Фоменко, с. 28). Сложной проблемой является целостность Ц.: следует ли считать его таким образованием, которое по своим внутренним свойствам приближается к самостоятельному литературному произведению или тождественно ему, а отдельные произведения внутри цикла – только частями целого? В действительности отдельные произведения, включенные в Ц., сохраняют свою самостоятельность и вне его. Поэтому целостность циклической формы, как правило, вторична по своему происхождению и создается на основе первичной целостности образующих ее художественных произведений. Однако Ц. нельзя воспринимать как сумму составляющих его произведений: и в этом случае «результат сопоставления качественно (измерением, если хотите степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности: 1 + 1 > 2» (Эйзенштейн С.М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 157).

Различные формы циклизации распространены уже в устном народном творчестве: напр., обрядовая поэзия – Ц. заклинаний, свадебные, похоронные; календарная поэзия – песни крестьянских праздников, также образующие Ц. В европейской литературе лирические Ц. получают широкое распространение уже у римских элегиков (Катулл, Проперций, Тибулл, Овидий), а в эпоху Возрождения – у Петрарки, Шекспира. В поэзии нового времени – в творчестве Гете, Новалиса, Шамиссо, Ленау, Гейне, Блейка, Гюго, Бодлера, Верлена. В лирике XX в. циклизация – норма. Русская книжная поэзия поначалу ориентировалась на образцы христианской книжности и культуру барокко (см.: «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого). Литературное развитие в XVIII в. требовало неукоснительного распределения произведений, объединяемых в книги или сборники, по их жанровой принадлежности. Поэтому основными формами циклических образований были жанрово-тематические разделы: *од*, песен, *элегий*, надписей, *посланий* и т. д. Специфика циклизации в поэзии XVIII в. заключалась в том, что стихотворения не столько объединялись, сколько складывались на основе логики развития жанра.

Первым русским лирическим Ц. в точном смысле стали «Подражания Корану» Пушкина. Это уже не просто «несколько вольных подражаний», но художественно единый комплекс стихотворений, в центре которого – судьба пророка: *тема*, биографически близкая поэту. Подлинный расцвет Ц. совпадает с эпохой символизма и относится к поэтическому творчеству В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова и др. Именно в это время Ц. осознается как самостоятельная литературная форма, занимающая заметное место в *жанровой системе* литературы.

Лит-ра: *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл. Проблемы теории и анализа. Красноярск. 1988; *Ляпина Л.Е.* Русские литературные циклы (1840 – 1860). СПб., 1993; *Сапогов В.А.* Цикл // КЛЭ. Т. 8. М., 1975; *Семенова Е.А.* Циклизация // ЛЭТП; *Фоменко И.В.* Лирический цикл. Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992; *Хаев Е.С.* Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак. «Тема с вариациями») // Хаев Е.С. Болдинское чтение: статьи, заметки, воспоминания. Н. Новгород, 2001; *Ort C.-M.* Ziklische Dichtung // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4. Berlin; N.Y., 1984.

М.Н. Дарвин

ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ – тип сюжетной структуры и одна из универсальных *сюжетных схем*, которая характеризуются следующими отличительными особенностями: 1) рехчастность; 2) возврат в *финале* к начальной *ситуации* при существенном изменении: улучшении *героя* и/или его положения в мире (преображение, прозрение, повышение статуса и т. п.); 3) двоемирие в прямой или завуалированной форме, оппозиция «свой-чужой» в объемлющем *хронотопе*; 4) основная сюжетная ситуация испытания, связанная с переходом границы между двумя мирами или противоположными сферами одной реальности – в обоих направлениях; 5) обязательный выход из этой ситуации (её преодоление), семантическое ядро которого – смерть-воскресение героя.

Этот тип сюжета исследован В.Я. Проппом в варианте волшебной сказки, причем изучение исторических корней основного комплекса её мотивов привело ученого к выводу об ином мире этого жанра как о стране мертвых. Другие вариации Ц. с. охарактеризованы О.М. Фрейденберг: таковы сюжетные схемы древней *эпопеи* – «исчезновение – поиск – нахождение» и греческого авантюрно-любовного *романа* – «разлука – поиск – соединение». Дальнейшее изучение показало присутствие Ц. с. (в качестве обрамляющей схемы) во всей наследовавшей этим жанрам европейской *авантюрной литературе* и его существенную связь с путешествием-возвратом (в разных вариантах) и одновременно идеей двоемирия – в любых её формах: неизвестного географически-чужого мира или мира социального (разбойничьи сообщества, «преступный мир», «дно»), культурно чуждого – иной цивилизации (простейший вариант – в фантастике) и т. д.

Наиболее очевидный «след» архаического происхождения и значения Ц. с. в более поздних авантюрных жанрах – *хронотоп* «необитаемого острова», «затерянного мира» или «мертвого города» («дома»). Эта схема лежит в основе *сюжетов* не только эпопей древности и средневековья, но и новой *поэмы*, сложившейся в романтической и постромантической литературе (ср., напр., сюжет «Мцыри»). Наряду с *эпикой*, Ц. с. характерен также для *драмы* (классической *трагедии* и – еще очевиднее – *комедии*: ср. возврат к начальной ситуации в «Ревизоре»), где его значение показано еще гегелевской теорией *действия*, и *лирики* (ср.: «Я помню чудное мгновенье...»).

Лит-ра: *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 томах. Тт. 1, 3. М., 1968-1971; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992; *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; *Тамарченко Н.Д.* Генезис форм «субъективного» времени в эпическом сюжете («Книга пророка Ионы») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1995. № 5; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. Л., 1936.

Н.Д. Тамарченко

ЦИТАТА (лат. cito – привожу, вызываю) – 1) точно воспроизведенный и графически выделенный фрагмент «чужого» *текста*; 2) любой элемент «чужого» текста, включенный в авторский («свой») текст. В этом втором значении понятие Ц. употребляется как родовое, включающее в себя «собственно цитату», *аллюзию* и *реминисценцию*. Так как

точность цитирования в художественной практике соблюдается чрезвычайно редко, границы между собственно цитатой, аллюзией и реминисценцией условны.

Представляя собой конкретное проявление диалогических отношений, Ц. играет роль представителя *«чужого» слова*, с которым автор вступает в диалог. Ее основная функция – обогатить авторский текст смыслами текста-источника – реализуется только в том случае, если читатель узнал Ц.

Текстами-источниками могут быть священные книги; тексты, играющие важную роль в становлении национальной культуры; творчество писателя, осмысленное как единое целое; отдельные произведения; собственное творчество, с которым автор вступает в диалог (автоцитаты).

Если лексическая Ц. стоит в сильной позиции (*заглавие, эпиграф, финал*), она играет конструктивную роль, подключая весь авторский текст к источнику и определяя прямую или ретроспективную установку на восприятие. Уверенно говорить о метрической Ц. можно лишь в том случае, когда автор сам маркирует ее. Наибольшую сложность представляет собой структурная Ц, отсылающая к жанровой традиции.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Левинтон Г.* К проблеме литературной цитации // Материалы XXV научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1997; *Минц З.Г.* Блок и Пушкин // Тр. по рус. и славян. филол. Тарту, 1970; *Семенова Н.В.* Цитата в художественной прозе. Тверь, 2002; *Тамарченко Н.Д.* Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции // Искусство поэтики. Искусство поэзии. Тверь, 2007.

И.В. Фоменко

ЧАСТОТНЫЙ СЛОВАРЬ – сборник языковых единиц текста с указанием частотности их употребления. Ч. с. разных языковых единиц могут быть базой для решения отдельных задач, связанных с *поэтикой текста*.

Формальный тезаурус – сборник слов в их словарном значении с указанием частотности употребления в данном тексте. Основная сфера применения – изучение особенностей языка писателя, идиостиля. **Функциональный тезаурус полнозначных слов** – словарь контекстуальных (авторских) значений слова. Распределив слова по тематическим группам, можно получить тематические поля. Совокупная частотность и разнообразие значений в каждом тематическом поле свидетельствуют, насколько данная сфера (пространство, время, флора, фауна и т. д.) важна для автора, сложна и детализирована. **Функциональный тезаурус служебных слов** позволяет увидеть и реконструировать не реалии, но отношения между ними. Предлоги и союзы указывают на отношения между объектами или ситуациями: движение «к» или «от», местоположение «в», «за», «под», причинность («потому...») и т. д. Частицы фиксируют модальность: сомнение, опасение, условие и т. д. Группируя служебные слова по значениям, можно смоделировать и систему отношений, реализованную в тексте, и иерархию связей (степень частотности в каждой группе), и разнообразие отношений внутри каждой группы (многообразие форм служебных слов в группе). **Контекстный тезаурус** – словарь значений минимальных контекстов, состоящих из служебных слов с относящимися к ним словами полнозначными, позволяет реконструировать одновременно и структурные связи, и те реалии, которые этими связями объединены. Служебные слова фиксируют наличие и частотность структурных элементов, относящиеся к ним полнозначные – те реалии, из которых структурируется мир. Так как контекстный тезаурус учитывает только те контексты, что объединены структурными словами, он может быть дополнен контекстами, в которых структурные отношения реализуются в таких грамматических категориях, как согласование, управление и примыкание.

Работая с любым типом Ч. с., следует иметь в виду, что в художественном тексте носителем смыслов может оказаться не только наиболее часто, но и наиболее редко употребляемое слово, например, заглавие.

Лит-ра: *Борецкий М.И.* Художественный мир и частотный словарь поэтического произведения (на материале античной басни) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. № 5; *Гаспаров М.Л.* Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики. М. 1987; *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. Л., 1966; *Минц З.Г.* и др. Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» и некоторые замечания о структуре цикла // ТЗС. III. Вып. 198. Тарту, 1967.

И.В. Фоменко

ЧИТАТЕЛЬ – категория теоретической *поэтики*, определяющая такой субъект художественной коммуникации, позиция которого «программируется» *текстом произведения* и эмоционально-ценностной направленностью авторского сознания. Ч. для *автора* является *адресатом* и, одновременно, носителем «формирующей активности» (М.М. Бахтин), сотворцом эстетического события.

В современной теории литературы и эстетике Ч., во-первых, – «идеальный» реципиент, актуализирующий структуру художественного текста и горизонты изображенного мира; субъект, деятельность которого направлена как на получение «удовольствия от текста» (Р. Барт) и «вживание» в «вымышленный (= фиктивный; воображаемый) мир» благодаря «пространственно-временной редукции» (феноменологический аспект рецепции, по В.Н. Топорову), так и на понимание *смысла художественного* (герменевтический аспект рецепции), осуществляемое в двуедином процессе сопереживания *герою* и «открытого» сотворчества с автором (**имплицитный** Ч.). Во-вторых, имеется в виду созданный автором *образ* Ч. как вероятностного или реального адресата повествующего субъекта (**эксплицитный** Ч.). Обе трактовки связаны с понятиями теоретической поэтики, характеризующими «мир героев», а также субъекта изображения и рассказывания (*повествователь, рассказчик, образ автора*).

Ч. в обоих значениях необходимо отделять от Ч. как авторского представления об адресате, которое влияет на процесс создания произведения («воображаемый Ч.») и от Ч. как участника литературного процесса («реального Ч.»). В этих случаях Ч. становится не столько предметом теоретико-литературоведческой и эстетической рефлексии, сколько объектом интереса литературной критики, истории литературы, социологии, психологии, педагогики и смежных гуманитарных дисциплин. Обозначенные стратегии истолкования Ч. часто смешиваются в теоретических дискуссиях и при анализе отдельных литературных произведений (см.: *Анализ художественного текста*). Именно поэтому необходима междисциплинарная корреляция подходов к изучению феномена Ч., преодолевающая две крайности: 1) отрыв рецепции произведения от закономерностей его структуры, растворение эстетического опыта Ч. в его «своевольной самодостаточности»; 2) игнорирование креативно-

го потенциала «ответа» Ч. на художественное высказывание автора, **восполняющего** этим ответом смысл произведения. В одном случае предметность (материальность) произведения растворяется в крайнем субъективизме читателя-зрителя или слушателя, аннулирующего в акте восприятия изображенного мира позицию его творца; в другом, активность воспринимающего редуцируется в угоду художественному предмету («субъект – участник события становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания» (Бахтин). Таким образом, антиномия «своеволия читательского самовыражения» и «программы текста» в работах, посвященных изучению Ч., на сегодняшний день – одна из наиболее очевидных.

Конкретизация теоретических представлений о Ч. в значительной степени зависит от типа эстетической конвенции, сформировавшейся на определенном этапе становления литературы, а также от эстетического опыта исследователя (или «интерпретационного сообщества» – С. Фиш), которому он принадлежит.

Традиция рефлексии, предмет которой – понятие «Ч.» в его первом значении, восходит к учению Аристотеля о *катарсисе*: в учитывающей эту традицию теоретической мысли Нового и новейшего времени Ч. становится категорией, активно привлекаемой к анализу эстетических явлений. Уже Кант отмечал, что сущность произведения определяется в значительной степени восприятием Ч., следовательно, осмысление проблем эстетики невозможно без изучения природы воспринимающего сознания. Гегель, по мнению которого воспринимающий «должен полностью подчиниться характеру произведения и стремиться стать его послушным органом», одним из первых обращает внимание на диалогический характер искусства: «Произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим пред ним человеком» (Гегель Г. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 274; Т. 3. М., 1968. С. 339).

В дальнейшем разработка рецептивных идей в эстетике и теории литературы велась в области, границы которой обозначены, с одной стороны, феноменологией (Брентано, Гуссерль), изучавшей «интенциональность» воспринимающего сознания, его «горизонты восприятия», «конструирование» и т. п.; с другой, – герменевтикой (Шлейермахер, Дильтей), создавшей теорию и методику *интерпретации*: постижения художественного произведения как единства части и целого, «внутренняя реальность» которого требует от Ч. включиться в «круг понимания» (или «герменевтический круг»). Междисциплинарный интерес к Ч. проявился, в особенности с 1920 гг., однако круг рецептивных вопросов актуализировался в зарубежном литературоведении и эстетике позднее – в 1950-60 гг., а в отечественной науке в 1970-е гг.

Одним из первых исследователей, сосредоточивших внимание на проблеме Ч., был Р. Ингарден. Он ввел понятия схематичности произведения и его конкретизации: позиция Ч., по его мнению, проявляется в конструировании *эстетического объекта* по заданной автором схеме и логике. Ингарден считал, что «бытийная основа произведения» лишь задает структурную траекторию его восприятия, осуществляется же оно только в рецепции Ч. Исследователь рассматривал соотношение авторской «заданности» и «неопределенности», опираясь непосредственно на анализ конкретных произведений. Он первым отметил связь различных позиций Ч. с определенными уровнями художественной структуры. При этом важнейшими он считал предметный и видовой уровни, создающие благодаря заполнению текстовых «пустот» визуальный эффект эстетического присутствия произведения в сознании Ч. Впоследствии подход Ингардена трансформировали представители Констанцской школы рецептивной эстетики В. Изер и Г.Р. Яусс, которые стали уделять большее внимание культурно-историческому *контексту* деятельности Ч. Изер подчеркивал, что «потенциал текста» бесконечно богаче любых индивидуальных реализаций, поэтому именно его необходимо изучать при рассмотрении Ч. как эстетической проблемы.

Различные аспекты «кодовой» (и прочих типов) заданности текста рассматривались в работах *структуралистов*, а процессы преобразования «горизонтов ожидания» (схематизаций, по Ингардену) – в трудах теоретиков рецептивной эстетики и критики (Фиш, М. Риффатер), а также герменевтически ориентированных литературоведов. У. Эко связывает характер рецепции Ч., в первую очередь, с разными типами произведений – «открытыми» и «закрытыми». Заданности («запрограммированности») одних противопоставляется открытость других. Если одни связаны, по Эко, с литературой, ориентирующейся на фольклорные и литературные мотивы и стереотипы – «общекультурную память», и поэтому создают легко ожидаемые Ч. рецептивные траектории (таковы прежде всего произведения массовой *беллетристики*), то другие – с традициями реалистической и постреалистической литературы (модернистской и постмодернистской), требующей от Ч. активно-творческого реагирования.

По мнению теоретиков *постструктурализма* (Ж. Деррида, М. Фуко, Ю. Кристева, П. де Ман, В.А. Подорога), Ч. формируется не столько произведением как органическим целым, созданным автором, сколько свободным «плаванием», «полетом» означающих, интертекстом, вытесняющим автора за пределы «письма» и предоставляющим читателю полную рецептивную и интерпретационную свободу (ср. «Смерть автора» Р. Барта). «Игра означающих», преодолевающая «смысл как таковой» – свидетельство победы читателя над авторским диктатом.

В современной *нарратологии* структуралистская классификация определений понятия «Ч.» наиболее развернуто представлена в работах В. Шмида, отделяющего позицию «абстрактного Ч.» как «предполагаемого адресата или идеального реципиента *автора*» от «фиктивного Ч.» (нарратата) как «инстанции, к которой нарратор обращает свой рассказ» (Шмид, с. 96–97). Диалог структуралистки ориентированного подхода к Ч. и методики феноменолого-герменевтического описания его позиции, формируемой повествовательной структурой, намечен П. Рикером, опирающимся на идеи Х.Г. Гадамера.

В России понятие Ч. ввел в круг литературоведческой проблематики А.И. Белецкий (1922), который настаивал на необходимости изучать позицию Ч. как полноправного участника эстетической коммуникации и, одновременно, элемента структуры литературного произведения. «Поиски» Ч. в литературоведении и эстетике в определенной мере совпали с «нахождением» «провиденциального собеседника» и «перечитывателя» в творческой рефлексии писателей прошлого столетия (см.: «Читатель» Гумилева, «О собеседнике» Мандельштама, «О хороших читателях и хороших писателях» Набокова и др.). Проблема Ч. была актуализирована в работах Бахтина. Его рецептивно-эстетические идеи 1920-х гг. принципиально противостоят, с одной стороны, гносеологической стратегии «эстетики содержания», с другой, – «экспрессивной» (Т. Фишер, Вундт, Липпс, Коген, Бергсон и др.) и «импрессивной» (Фидлер, Ганслик, Ригль и др.) эстетикам 2 пол. XIX – нач. XX вв. В заметках ученого 1970-х

гг. заметное место занимает полемика с концепцией абстрактного («идеального») Ч., представленной в работах структуралистов. Ч. становится у Бахтина предметом научной рефлексии прежде всего как адресат, субъект восприятия и интерпретатор художественного высказывания, один из необходимых участников эстетического события, диалога с автором. Не предлагая законченной дефиниции Ч., исследователь проясняет диалогический, «ответный» статус «субъекта эстетического свершения», а также конкретизирует позиции, занимаемые Ч. по отношению к художественному целому и отдельным его элементам. Функции Ч., по Бахтину, – предмет специального эстетического анализа, который непосредственно обращен не «на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя» (ВЛЭ, с. 17). Ряд положений ученого повлиял на литературоведческие и эстетические концепции Ч. 1970–90 гг.

Ю.М. Лотман и Б.О. Корман, актуализируя сотворческую («ответную») функцию Ч., демонстрируя процесс формирования его как элемента художественной структуры, ограничивали его функции «общей памятью», опознанием «кодовой системы» и «концепированностью» (понятие «концепированного Ч.» – субъекта, формирующегося под влиянием авторской концепции – предложил Корман). Ч. при таком подходе рассматривается как своеобразный авторский «двойник», позиция которого полностью «запрограммирована» автором и лишена какой-либо принципиальной активности – он лишь «достраивает» недостроенное творцом. В.В. Федорову принадлежат продуктивные для анализа функций Ч. в отдельном произведении теоретические транскрипции понятий «читатель-зритель» и «читатель-слушатель», соотносящиеся с двумя планами художественной действительности – «событием, о котором рассказывается» и «событием самого рассказывания» (формулировки Бахтина). М.М. Гиршман, развивая идеи эстетической целостности, подчеркивал, что «художественный мир литературного произведения потому и является миром, что включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объекта высказывания, и – в определенном смысле – адресата высказывания. Так формируется определенная направленность художественного восприятия, устремленная к тому, чтобы множество реальных читателей, разнообразно воспринимающих литературное произведение, образовали творческое единство, преодолевающее разлад, обособление и одиночество» (Гиршман, с. 63).

В настоящее время в наибольшей степени востребован такой подход к Ч., согласно которому антиномия текста произведения и его восприятия могла бы быть преодолена. Напр.: если в творческом акте исходный синкретизм эстетического субъекта и объекта дифференцируется на образную виртуальную заданность, креативное осуществление этой заданности в тексте и рецептивную «экспертизу» этого осуществления, проявляющуюся в редактировании автором собственного текста, то применительно к адресату происходят аналогичные процессы, «но в обратном порядке: читатель «редактирует» собственное первоначальное художественное впечатление, продвигаясь по пути конвергенции с субъектом художественного высказывания относительно эстетического объекта» (Тюпа, с. 35; ср.: книгу Л.Ю. Фуксона «Чтение»).

Образ Ч. («эксплицитный» Ч.) появляется, как правило, в произведениях, связанных с проблемой творческой рефлексии и полемикой с предшествующей литературной традицией. Особенно активно различные формы экспликации Ч. распространяются, начиная с Нового времени: «История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга (1749), «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна (1760–67), «Евгений Онегин» А.С. Пушкина (1823–31), «Мертвые души» Н.В. Гоголя (1842), «Что делать?» Н.Г. Чернышевского (1863), «Имя розы» У. Эко (1983) и др. В некоторых лирических произведениях представлены конфликты автора и реального (или «как бы реального») Ч.: оппозиции «толпа – поэт» у романтиков; «Я – вы» у Маяковского. Кроме этого, образ Ч. характерен для произведений, связанных со смеховой традицией (см. повести Н.В. Гоголя, Дж. К. Джерома). Наиболее последовательно в теории литературы и эстетике изучалась позиция имплицитного и эксплицитного Ч. в эпических произведениях (основная часть теорий Ч. строится прежде всего на учете опыта восприятия различных образцов *эпики*), в меньшей степени – в *лирике*, почти не рассматривалась до сих пор проблема Ч. в *драме*.

Лит-ра: *Абрамовских Е.В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина). Челябинск, 2006; *Абушенко В.Л.* Чтение // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001; *Асмус В.Ф.* Чтение как труд и творчество // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1986; *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989; *Барт Р. S/Z.* М., 1993; *Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки: Изучение истории читателя // Белецкий А.И. Избр. труды по теории литературы. М., 1964; *Блум Х.* Страх влияния: теория поэзии. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998; *Большакова А.* Теория читателя и литературно-теоретическая мысль XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 4. Читатель: проблемы восприятия. М., 2005; *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991; *Гаспаров М.Л.* Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Гаспаров М.Л. Избр. труды. Т. 2. М., 1997; *Гиршман М.М.* Литературное произведение. Теория и практика анализа. М., 2007; *Изер В.* Вымыслообразующие акты. Глава из книги «Вымышленное и воображаемое: Набросок литературной антропологии» // НЛО. М., 1997. № 27; *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М., 2004; *Изер В.* Герменевтика и переводимость: Курс лекций. Ч. 1–2 // Академические тетради. Вып. 6. М., 1999, 2001; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001; *Кондаков Б.* Образ читателя в системе художественного произведения (к проблеме построения типологии художественных образов). М., 1983; *Корман Б.О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981; *Кривонос В.Ш.* Проблема читателя в прозе Гоголя. Воронеж, 1981; *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992). СПб., 2000; *Лавлинский С.П.* В поисках «утраченного предмета». Повествовательная и рецептивная логика рассказа Т. Толстой «Йорик» // Поэтика русской литературы: Сб. статей. М., 2006; *Лавлинский С.П.* Визуальный аспект конкретизации лирического произведения («Движение» Н. Заболоцкого) // Филологический журнал. 2007. № 2 (5); *Ман П. де.* Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999; *Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994; *Подорога В.* Евнух

души. Позиция чтения и мир Платонова // Наказание временем. Философские очерки. М., 1992; *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб., 2000; *Тюпа В.И.* Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001; *Усманова А.Р.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000; *Усманова А.Р.* Читатель // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001; Художественная рецепция и герменевтика. Критические анализы. М., 1985; *Федоров В.В.* О поэтической реальности. М., 1984; *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М., 1995; *Фуксон Л.Ю.* Чтение. Кемерово, 2007; *Шеппард Д.* Бахтин и читатель // Бахтинский сборник. Вып. 5. М., 2004; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003; *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М., 2005; *Яусс Х.Р.* К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. Вып. III. М., 1997; *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация литературоведения // НЛО. 1997. №12; *Benton M.* Reading fictions: ten paradoxes // Brit. J. of aesthetics. 1982, v. 22. № 4; *Brown A.L., Palincsar A.S., Armbruster B.B.* Inducing comprehension-fostering activities in interactive learning situations // Learning from Texts. Hillsdale, NJ, 1982; *Iser W.* «The act of reading»: A theory of aesthetic response. Baltimore, 1978; *Tompkins J.* The Reader in History: The Changing of Literary Respons // Reader-Respons Criticism From Formalism to Post-Structuralism. Baltimore; L., 1994.

С.П. Лавлинский

ЧУЖОЕ СЛОВО – «речь в речи» (Бахтин), слово «другого», введенное в речь *повествователя*. По М.М. Бахтину, в художественном *произведении* реализуется два типа речи: «изображающая» и «изображенная». Ч. с. – это речь изображенная, т. е., принадлежащая не повествователю, а «другому» (*прямая* внешняя или внутренняя – *речь персонажа*, *цитата*, вставной - мнимый или подлинный - документ и т. п.).

Ч. с. может быть графически выделено положением на странице (напр., *эпиграф*), шрифтом (иноязычная графика, курсив), кавычками. Но независимо от того, выделено оно автором или нет, Ч. с. всегда находится в диалогических отношениях со словом повествователя, потому что выражает другую по отношению к нему *точку зрения*. Диалог точек зрения, выраженных в «своем» и «чужом» слове – одна из фундаментальных возможностей воплощения точки зрения «вненаходимого» (Бахтин) *автора*.

В эпическом произведении особое смысловое напряжение возникает за счет смены точек зрения на границе эпиграфа и слова повествователя, слова повествователя (так называемый «авторский ввод») и прямой речи персонажей, *реплик* героев и комментариев повествователя, слова повествователя и цитат. В лирике Ч. с. реализуется преимущественно как цитата, реже – как реплика второго субъекта речи (напр., стих. А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью...», «Хочешь знать, как все это было?»). В тех случаях, когда Ч. с. в лирике представлено цитатой, формируется несколько основных типов диалогических отношений: «присвоенное "чужое"», «"чужое" как "свое"», «"свое", полемизирующее с "чужим"», «"свое", противопоставленное "чужому"» (стих. Пушкина «Отцы пустынники и жены непорочны...», «Свободы сеятель пустынный...»). По отношению к *драме* (по крайней мере, дочеховской) понятие Ч. с. иррелевантно потому, что основная роль принадлежит слову персонажей, а остальные фрагменты *текста* (афиша, ремарки) комментируют его.

В сильной позиции текста (начало, конец) Ч. с. играет еще и конструктивную роль, заявляя ту идеологическую точку зрения, по отношению к которой будет развертываться или ретроспективно переосмысляться *повествование*.

Особенно сложные структуры представляют собой *косвенная* и *несобственно-прямая речь*, в которых граница между «своим» и Ч. с. предельно ослаблена.

Лит-ра: *Волошинов В.В. (Бахтин М.М.)* МФЯ. М., 1993; *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Бахтин М.М.* ВЛЭ; *Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы / Учебник для филол. факультетов университетов и педагогических институтов. Кн. 1–2. М., 2004; Лит. текст: проблемы и методы исследования. Вып. 5: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999; *Фоменко И.В.* Практическая поэтика. М., 2006.

И.В. Фоменко

ШУТ – см.: *Комедия, Трикстер*

ЭВФОНИЯ (букв. «благозвучие»; другие принятые термины – фоника, фонология, звуковая организация, словесная инструментовка): 1) в широком смысле слова – раздел литературоведения, изучающий «эстетическое применение постоянного звукового состава языка» (Ярхо Б.Л. Границы научного литературоведения // Ars poetica. Кн. 1. М., 1927. С. 33), в том числе его просодических, мелодических и ритмометрических возможностей; 2) в узком смысле (далее об этом и пойдет речь) Э. изучает звуковой состав художественного целого, качество звуков и их эстетическую функцию.

Эмпирически выделены типы звуковых повторов: звукоподражание, аллитерация (повтор согласных), ассонанс (повтор гласных), *рифма*, позднее – *анаграмма* и *паронимия* – и созданы их формальные классификации. Наиболее известные из них принадлежат О. Брику («Звуковые повторы», 1919), В. Брюсову («Звукопись Пушкина», 1923) и Г. Шенгели («Техника стиха», 1960). Различаются повторы по количеству звуков (простые – однозвучные и сложные – двузвучные, трехзвучные и т. д.), по порядку их следования в повторяющихся группах (прямому или обратному), по положению в строке (анафора, эпифора, зевгма или стык, скреп, кольцо). Недостаток этих классификаций – их формальный характер, не вскрывающий исторической изменчивости и семантики эвфонических форм. Существуют немногочисленные попытки выявления образно-смысловой функции Э. (Вяч. Иванов. К проблеме звукообраза у Пушкина. О «Цыганах» Пушкина; А. Белый. Глоссолалия; В. Хлебников. Разложение слова. Наша основа и др.), благодаря которым к принятой формальной классификации добавилось выделение «лейтмотивной» и «кинетической» инструментовки (Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960. С. 264-265).

Открытия последних десятилетий позволяют говорить, что на первой стадии развития поэтики (А.Н. Веселовский называл ее эпохой синкретизма) Э. была неотделима от семантики и являлась непосредственно содержательной формой. Ф. де Соссюр на материале санскритских и древнегерманских текстов описал наиболее архаический из известных нам типов звуковых повторов – *анаграмму*. Ученый показал, что в древних *гимнах* , посвященных божеству, постоянно повторялось не только его имя, но и звуки, входящие в его состав. Благодаря этому весь *текст* пронизывался значимыми звуками имени божества и становился его «звуковым лицом». Дальнейшие исследования установили, что в архаическом тексте существовала некая «предопределенность звукового (и смыслового) строения строки (или всего стиха) звучанием ключевого слова» (Иванов Вяч. Вс. Ис-

пользование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // Этимология-1967. М., 1969. С. 47). Так в реконструируемом фрагменте индоевропейского *языка поэтического* «поражает (ударяет/убивает) змея громовержец бог скалы» «формальная структура... ориентирована на повторение, обыгрывание звуковых комплексов, обозначающих имена участников мифа и основных атрибутов». Разные части таких фрагментов могут рассматриваться как анаграммы указанных имен или обозначений предметов. Такая реконструкция вскрывает недифференцированность звуковых и семантических комплексов: не вполне различимы указания на место, субъект и орудия действия, на глагол и его объект. Такие семантические и звуковые связи не только образуют ядро мифологического текста, но являются «орудием построения» и развития мифа вплоть до создания новых типов звуковых повторов, образующих, как в архаике, сплошную звуковую вязь: «*Под небом вечно голубым / В тени олив любви лобзанья*» (А. Пушкин). В первой строке возникает двукратный ассонанс на «е», а во второй – трехкратный на «и». Аллитерация («бм») сближает «небом» и «голубым»: созвучие эпитета и определяемого слова – древнейший *прием*, восходящий к анаграмме. Кроме этого звукосочетание «лб» делает эвфонически «однокоренными» слова «голубым», «любви» и «лобзанья», а сочетание «олб» в слове «голубым» дополнительно отзывается в «лобзанья» и в слегка измененной форме – в «олив». Само слово «олив» почти целиком входит в звуковой состав слова «любви», как бы отражаясь в нем. Благодаря такой инструментовке тема любовного единения ощутимо воплощается в сплошных звуковых повторах, сливающих не только влюбленных, но и окружающую их блаженную природу.

Под влиянием художественной практики сами поэты и теоретики начинают осознавать, что традиционные аллитерации и ассонансы «есть лишь поверхность вовсе нам неизвестной пучины» (Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 224). Проникнуть в эти «пучины» пытались Ш. Бодлер («Соответствия»), А. Рембо («Гласные»), А. Белый («Глоссолалия») и В. Хлебников в большинстве своих художественных и «мифотеоретических» произведений. Сегодня более или менее ясно, что эта загадочная глубина – та таинственная связь звука и смысла, которая была внятна архаическому искусству, а потом оказалась оттесненной на второй план риторическими звуковыми украшениями, но не совсем забытой. Об этом говорит и существование, даже своеобразное возрождение в современной поэзии архаических (анаграмматических) форм звуковой организации. См, напр., завершающую строфу стихотворения А. Блока «Анне Ахматовой»: «Не страшна и не проста я / Я не так страшна, чтоб просто / Убивать, не так проста я, / Чтоб не знать, как жизнь страшна». Все слова этой строфы (кроме «просто» и «жизнь») имеют ударения на «а», а сам этот ударный звук трижды входит в сочетание «ана» в слове «страшна» и трижды в это же сочетание, «рассеянное» между другими словами, что создает довольно прозрачную анаграмму имени адресата послания – «Анна».

Э. становится завершающей формой художественного воплощения мира: без нее этот мир не отбрел бы своей последней эстетической реальности. И так происходит не только в макромире всего произведения, но и в микромире отдельного образа: «Ах, мальчики на качелях...» (Э. Багрицкий). Перед нами звукосмысловое воплощение полета качелей: с начальным и конечным «ах» и повторением в обратном порядке срединных звукосочетаний «лчк-кчл» – как бы поворотом звуков вокруг оси «ч». Крайний случай такого образного воплощения – «кинетическая инструментовка» (Г. Шенгели), при которой обыгрывается напряжение органов артикуляции, необходимое для произнесения повторяющихся звуков: «Все забыл я, что помнил ранее, / Христианские имена, / И твое лишь имя, Ольга, для моей гортани / Слаще самого сладкого вина» (Н. Гумилев). В подобных случаях звукосмысловое воплощение обретает почти телесную реальность, возвращая нас к физиологическим истокам звукового символизма.

В современной литературе Э. может выполнять различные эстетические функции: служить благозвучию речи; оформлять звуковыми повторами членение речи на ритмические единицы (Томашевский Б.В. ТЛП. М., 1996. С. 94; Шенгели Г. Указ. соч. С. 264); создавать выразительность, основнанную на звуковом символизме (А.А. Журавлев). При этом в поэтической речи «звук может быть непосредственно (не через систему лексических и грамматических значений) связан со смыслом» (Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979. С. 236). Это открывает путь к пониманию еще одной функции Э. Благодаря ей в художественном произведении «к естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется и «сверхорганизация», соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы» (Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 64): ср. приведенный пример из Пушкина и «лейтмотивную инструментовку» (Шенгели Г. Указ. соч. С. 264).

Лит-ра: *Артюшков А.* Звук и стих. Современное исследование фонетики русского стиха. Пг., 1923; *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979; *Журавлев А.П.* Фонетическое значение. Л., 1974; *Пешковский А.М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. М., 1927; *Соссюр Ф. де.* Отрывки из тетрадей, содержащих записи об анаграммах // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977; *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000; *Топоров В.Н.* Из исследований в области анаграммы // Структура текста-81. М., 1981; *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

С.Н. Бройтман

ЭЙДЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА – вторая из трех стадий развития поэтики, порождающим художественным принципом которой является эйдос (греч. образ, идея): начинается в VII–VI вв. до н.э. в Греции, в первых веках н.э. в Индии и Китае, в остальных культурах еще позже; заканчивается в XVIII веке в Европе и в конце XIX – начале XX на Востоке. Этот период принято разделять на два этапа: древность и Средневековье, завершающиеся в Европе в XIII–XIV вв., и раннее Новое время (XIV–XVIII вв.).

Зарождение этой эпохи в эволюции словесного искусства *историческая поэтика* связывает с появлением нового порождающего художественного принципа. В научной литературе этот принцип определялся по-разному, и в зависимости от этого эпохе давали различные названия (эпоха рефлексивного традиционализма, традиционалистская, риторическая). Однако С.Н. Бройтман в своих работах показал, что новым художественным принципом, пришедшим на смену синкретизму (см. *Синкретизма поэтика*), является эйдос – уже не чистый синкретизм, но еще и не абсолютное различение, ибо оно еще имеет свои внутренние пределы. Дело в том, что хотя мышление сумело отвлечься от чувственной конкретности впечатлений и возникло понятие как таковое, оно еще не стало чистой

абстракцией. Греческое слово «эйдос» переводится и как образ, и как идея: именно эта слитность в нем образно-понятийных начал обусловила своеобразие Э. п.: будучи по *доминантной* установке различающей (отсюда роль рационального начала), эта поэтика не знает ни чистого образа, ни чистого понятия (С.Н. Бройтман).

Понятие эйдоса наиболее подробно разработано в диалогах Платона («Софист», «Государство»). Платоновское понимание эйдоса как образа и идеи одновременно, как некоей абстракции, которая «имеет два предела: Бог и логика, первичный творческий акт и его воспроизведение-повторение» (С.Н. Бройтман), очень важно для Э. п. и эту образно-понятийную природу *эстетического объекта* в Э. п. необходимо учитывать. Кроме основного порождающего принципа, Э. п. имела еще несколько весьма важных признаков: 1. Риторичность, понимаемая не просто как наука о художественном слове, а как образ мышления, как «подход к обобщению действительности» (С.С. Аверинцев). Риторическое мышление – это рациональное мышление, стремящееся к классификации и обобщению; 2. Традиционализм, т.е. ориентация не на оригинальное и индивидуальное, а на типическое и повторяющееся. Ю.М. Лотман, называвший Э. п. «эстетикой тождества», определил этот принцип как «игру, правила которой заданы до начала игры», когда достоинства были в соблюдении правил (традиций) и следовании им. Но ориентация на традицию не подразумевала полный отказ от стремления к новизне: новое существовало внутри традиции; 3. Каноничность, ориентация на *канон*, который понимается, не как некая застывшая система догм, а как «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений», т. е. это некая модель, допускающая свободу *вариаций*. С.Н. Бройтман писал, что «моделью канона является творческий акт Бога. Следование канону можно назвать следованием готовому образцу только в том смысле, что этот образец уже был дан в прошлом – имел божественный прецедент. Но этот прецедент только задан, а не дан в готовом, в тривиальном смысле слова, виде. Повторение-воспроизведение его есть акт творчества, приобщение к божественному началу и противостояние хаосу, "держание" мира в состоянии гармонии» (Бройтман, с. 140). Собственно, канон – это эйдос произведения, и специфика мышления в эпоху Э. п. состоит в убеждении, что такой эйдос существует; 4. Рефлексивность, которая проявляется не только в самом факте возникновения поэтик и риторик, имеющих целью осознание литературы (что, собственно, и стало внешним признаком Э. п.). Она проникает также внутрь самого произведения, автор которого не только изображает, но и тут же объясняет изображение, что иногда приводит к рассказу о том, как рассказывается, к тому, что произведение само как бы становится риторикой и поэтикой. Как образ в Э. п. еще синкретичен с понятием, так и рефлексия не отделена от канона и находится не вне, а внутри него. Канон – не внешне данная граница рефлексии, а ее собственный внутренний предел (С.Н. Бройтман).

Точно так же, как синкретизм, эйдос, будучи порождающим художественным принципом Э. п., проявляется во всех архитектонических формах эстетического объекта.

Субъектная сфера. В эпоху Э. п. родилось осознание личного авторства. Однако важно то, что развитие самосознания достигалось в Э.п. «не на "автономной причастности" "я" Богу и миру, а на такой причастности, в глубинах которой еще не разорвана пуповина архаической "партиципации" (описанной в классических работах Л. Леви-Брюля). "Я" здесь не является "вещью в себе", чистым "феноменом", полученным в результате редукции нея. Это не автономное начало, превратившееся в такую "точку, от которой отсчитываются все мировые смыслы". Иными словами, это не феномен "я", а эйдос "я", некое сращение идеи и образа» (Бройтман, с. 143). А.В. Михайлов писал, что «в своем погружении вовнутрь такое "я" скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность» (Михайлов, с. 347). Т. е. личное авторство в Э. п. развилось на почве неавтономной причастности «я» Богу и миру. Его цель – не найти что-то новое, а максимально приблизиться к совершенству предзаданного, уже существующего эйдоса. Именно поэтому *автор* в Э. п. ориентирован на традицию: с его точки зрения, образцы, эйдосы, уже заданы – либо непосредственно Богом, либо авторами-классиками. Соответственно, он должен донести эти образцы до своих читателей / слушателей, т.е. его роль – это роль посредника. Как в самом эйдосе нераздельны и неслиянны идея и образ, так в авторе Э. п. – личное и каноническое начала. Отсюда его особые отношения с *героем* и *произведением*: «будучи создателем, он не владеет созданием как демиург, а находится внутри него, и в этом смысле можно говорить, что он одновременно и автор произведения и его функция, и творец и творение» (Бройтман, с. 151). Самое очевидное проявление такого статуса автора заключается в том, что он входит в произведение и как творец, и как некий «эстетически неопосредованный субъект» (С.Н. Бройтман) с четко определенной (предзаданной) моральной целью.

Вследствие такой позиции автора и его отношения к герою в Э.п. формируются всезнающий автор (т.е. автор, приобщенный к традиции, от лица которой он говорит, обладающий сверхличным всезнанием) и готовый герой (т. е. герой, совпадающий со своей ролью, заданной Богом и не зависящей от авторского произвола). «Готовость» героя отнюдь не равнозначна его неизменности – но в любых перипетиях и кризисах «он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой» (Бахтин. ВЛЭ, с. 256). В результате таких взаимоотношений автора и героя Э. п. был открыт образ-характер – данность героя как целого в качестве я-для-другого (см.: *Характер*).

Словесный образ. Слово уже перестает восприниматься как действительность (как это было в поэтике синкретизма), но еще и не воспринимается как нечто совершенно абстрактное и условное. Оно становится посредником между человеком и Богом, причем посредником, по статусу находящимся выше человека, ибо человек может вступить в контакт с Богом и миром только через слово. Следовательно, оно обладает независимым существованием: оно предзадано божественным актом или предшествующей традицией, это готовое слово – но готовое в том же плане, что и герой: оно уже было сказано раньше и все его повторения должны стремиться к как можно более адекватному воспроизведению. При этом важен и еще один аспект: слово было сказано не просто в прошлом, оно было сказано другим, т. е. это *чужое слово*, «в идеале – это слово Бога, притом не просто произнесенное (как в эпоху синкретизма, которая была по преимуществу, уст-

ной), но записанное, а потому более фиксированное и "готовое", чем прежде» (Бройтман, с. 164). Поэтому слово в Э. п. не только готовое и чужое, но и авторитетное. Однако, для того, чтобы как можно ближе приблизиться к предзаданному образцу, к эйдосу, слово должно непрерывно совершенствоваться, следовательно, украшаться. Отсюда такая разработанность и распространенность учений об украшенном слове в Э.п. (см.: *Аллегория*, *Топос*, *Тропы*, *Эмблема*).

Сюжет. Точно так же, как готовый герой и готовое слово, в Э. п. сформировался и готовый сюжет – в том смысле, что основные *сюжетные схемы* (*кумулятивная* и *циклическая*) сформировались в предшествующую эпоху, а сам сюжет задан мифом и строится из уже готовых блоков-*мотивов* (Л.Е. Пинский называл его сюжетом-*фабулой*). Он не является личным творением автора, а берется из традиции; автор варьирует уже известные сюжеты. Но точно так же, как и в случае героя и слова, готовость сюжета не означает отсутствие новизны. Так, если поэтика синкретизма знала только прямой сюжет, то в Э. п. возникают разные виды иносказательного, т.е. такого, где внешнее действие ослаблено ради внутреннего: аллегорический (иносказание абсолютно однозначно, а герои иллюстрируют отвлеченную идею) и символический (возможно разворачивание бесконечного ряд значений) сюжеты. Появляется принцип сюжетной неопределенности (в сюжете нет и не может быть абсолютного объяснения), сюжет-фабула сменяется сюжетом-ситуацией, т. е. таким, где сюжетообразующим фактором становится изнутри обусловленное отношение героя к действительности (см.: Пинский, Тамарченко), и, наконец, все эти изменения подготовили возникновение *сюжета становления*. Впрочем, это произошло уже на границах следующей эпохи, *поэтики* художественной *модальности*.

Жанр. Эта категория особенно важна для Э. п., поскольку произведение существовало в первую очередь в виде определенного жанра: ведь и автор, и читатель воспринимали действительность через жанр, бывший своего рода идеальной моделью, эйдосом. «Такой взгляд как нельзя более отвечает закону эйдетического мышления с его абстрагирующими тенденциями, но и невозможностью оторваться от феномена. Жанр потому и столь значим для нашей эпохи, что и в нем – такова его природа – явлены одновременно и образ и образец, и прецедент и закон» (Бройтман, с. 219).

Конечно, на протяжении Э.п. жанры претерпевали значительные изменения – они появлялись, видоизменялись, формировались, взаимодействовали друг с другом и т. п. В частности, сменяют друг друга жанрообразующие принципы. Для первого этапа Э. п характерен *канон жанровый*, т. е. строгая ориентация на конкретный образец (в первую очередь, античный), и, следовательно, преобладали строгие жанровые формы (например притча, новелла, басня), имеющие определенные композиционные принципы построения. Начиная с эпохи Возрождения, жанровый канон сменяется жанровым законом, т. е. общим принципом построения жанра, не связанным с конкретным образцом – и развиваются свободные жанровые формы, не имеющие четкой композиционной структуры: напр., *элегия*. Наконец, появляется *внутренняя мера*, основа маргинальных жанров, не вписывающихся ни в канон, ни в закон (в первую очередь, это, разумеется, *роман*).

К концу эпохи Э. п. сформировалась единая *жанровая система* (в Европе – система правил классицизма), иерархически упорядоченная (высокие – средние – низкие жанры), закрытая и авторитарная. Это была высшая форма, итог жанрового мышления, одновременно приведший к ее кризису и распаду в поэтике художественной модальности.

Таким образом, на втором этапе существования Э.п., в ней стали накапливаться новые качества (образ-характер, сюжет-ситуация, жанровый закон и др.), формируется сюжет становления, усиливается роль романа и влияние народно-смеховой культуры (М.М. Бахтин). Все это говорит о том, что Э. п. «подходит к собственным границам и в ней начинают созревать художественные принципы, которые чреваты выходом за ее пределы» (Бройтман, с. 241).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ; Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* ТФР. М., 1990; *Берковский Н.Я.* Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный реализм: Сб. статей. Л., 1936; *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // ТЛ–ОПИО. Кн. 1. М., 1962.; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001; *Гринцер Н.П., Гринцер П.А.* Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000; Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974; *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973; *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982; *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995; *Лотман Ю.М.* СХТ // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998; *Лучников М.Ю.* Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989; *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990; *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Лит. эпохи и типы худож. сознания. М., 1994; *Пинский Л.Е.* Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989; *Тамарченко Н.Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. М., 1997.

В.Я. Малкина

ЭКЛОГА – см.: *Идиллия*

ЭКСПОЗИЦИЯ – фрагмент *текста произведения*, содержащий необходимую для читателя информацию о мире, в котором будет развертываться действие, об участвующих в нем *персонажах* и обстоятельствах, непосредственно предшествующих главным *событиям*.

Э. характерна для *эпики* и особенно *драмы*, но необязательна для *лирики*. «Экспозиция необходима всякому драматическому тексту, который имитирует реальность, внушает то, что он описывает окружающую реальность, и представляет деятельность человека» (П. Пави). Характер драматической Э. напрямую зависит от жанра: трагедийную Э., в силу общеизвестности сюжета, «можно сделать в двух словах». <...> В комедии ... экспозиция заключена в афише» (Дидро). Таким образом, драматическая Э. может быть «инотекстовой»: кроме уже упомянутой афиши, эту роль иногда выполняет сценография, воссоздающая очертания предлагаемого мира.

В период исторического становления и кристаллизации драматической структуры Э. совпадала с началом пьесы или уходила в *пролог*, оказываясь досюжетной. Отличие её от пролога заключается, во-первых, во временно́м разрыве с завязкой: минимальный в Э., он может быть значительным в

прологе (например, 17 лет в комедии Островского «Без вины виноватые»); во-вторых, в целях и назначениях: пролог должен был содержать мотивацию развития сюжета, которая для большинства персонажей остается темной – отсюда действенная природа пролога, как, например, в «Снегурочке» Островского. Вот почему искусство Э. – одно из самых трудных: будучи статичной, она заключает в себе предпосылки *действия*, и переход к нему от информации о его обусловленности чрезвычайно сложен. Талант драматурга во многом поверяется тем, как он сумеет преобразовать «неизбежное зло» Э. (П. Пави) в подлинное, т. е. «незаинтересованное» (Кант) эстетическое удовольствие, т. е., в сущности, сможет ли он выдать искусственно построенное за естественно разворачивающееся.

Варианты Э. (задержанная, рассеянная, «скрытая») зависят не только от *рода литературы*, но и от созданных автором законов воображаемого мира. Так, миметическое творчество Островского требовало Э. начальной и воссоздающей атрибуты определенного мира, напоминающего знакомый реальный. Начальная ремарка «Лысой певицы» Ионеско преследует иную цель – показать, как абсурдное «прорастает» через обыденное. «Таким образом, в широком смысле слова экспозиция есть познание идеологических и риторических кодов, передаваемых текстом. Только благодаря эффекту идеологического узнавания экспозиция удается полностью. Тогда зритель располагает данными о вымышленном мире и своего рода эмоциональными и идеологическими мостиками между иллюзией и собственной, реальной ситуацией» (Пави). Само понимание Э. как введения предполагает ее помещение в начало текста. Воссоздание контуров мира, в который помещены герои, характерно, напр., для романов Тургенева. Но пушкинский «Евгений Онегин» с первых строк погружает читателя во *внутренний монолог* героя, а экспонирование мира следует после завязки и оставляет читателя до поры до времени в некотором неведении. Э. может быть отодвинута в конец произведения (изложение предыстории Чичикова в 11 главе «Мертвых душ»); тогда *сюжет* становится своего рода загадкой, а *читатель* – «вопрошающим». Очевидна зависимость позиции читателя от местоположения Э.: он может быть помещен внутрь поэтического мира и ведом писателем («За мной, читатель» – «Мастер и Маргарита» Булгакова) или быть сторонним наблюдателем, пассивным «зрителем» разворачивающегося сюжета. Возможна и более активная позиция читателя, вынужденного за отсутствием своевременной Э. восстанавливать связи между сознательно организованным первоначальным незнанием (или частичным знанием) реципиента и уже полученной информацией. Таким образом, одна из важнейших задач Э. – выстроить стратегию отношений автор-читатель.

Наконец, еще одна немаловажная функция, возлагаемая на начальную Э., – это создание, если воспользоваться термином формалистов, установки: она «есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному – речевому ряду» (Тынянов Ю. Архаисты и новаторы // Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М., 1968). Разумеется, эту функцию несет любое начало текста, но наибольший смысловой потенциал именно у Э., т. к. именно она задает не только внутритекстовые, но и внетекстовые отношения, в которые вовлечены читатели.

Лит-ра: *Дидро Д.* О драматической поэзии. // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980; *Пави П.* Словарь театра. М., 2003; *Томашевский Б.* ТЛП. М., 1931; Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. М., 1959.

Н.И. Ищук-Фадеева

ЭКСПРОМТ (лат. exprom(p)tus – готовый, скорый) 1. Способ создания *текста*, основные признаки которого – спонтанность, ситуативность, краткость, формальное совершенство, афористичность. 2. Стихотворное *произведение*, написанное таким способом.

Э. как процесс текстообразования отличается от импровизации лаконизмом формы и отсутствием тематического задания. Как стихотворный текст Э. рождается без подготовки, ситуативность его создания закрепляется в *жанре* (*эпиграмма*, мадригал, инскрипт, стихотворение на случай и т.д.). Несмотря на то, что Э. лишен жестких структурных признаков, позволяющих идентифицировать его в ряду других текстов, большинству Э. свойственны: малая форма (обычно двустишия и четверостишия); двусложный метр (ямб, хорей); 4-ст. размер; точная (нередко грамматическая) рифма со смежным или перекрестным типом рифмовки; цитатность; фактографичность; шутливый или иронический характер. Стилистической особенностью Э. является фамильяризация *дискурса*. Возникая в неофициальной среде и выступая фактом литературного быта, Э. сохраняет лексико-стилистические признаки устного, неформального слова: «Гость без рубля – дерьмо и тварь, / Когда один, тем паче – в массе. / Но он герой, когда в запасе / Имеет кой-какой словарь» (И. Бродский).

Классифицировать Э. можно по жанру (Э.-эпиграммы, Э.-мадригалы, Э.-инскрипты и т. д.), по ситуации создания (отклик на событие, высказывание, литературное произведение и т. д.), по социальной функции (форма литературной полемики, демонстрация поэтического мастерства, фамильяризация общения и т. д.). Так, на юбилее у Е. Тарле К. Чуковский заявил С. Маршаку, что тот не подберет рифму к фамилии юбиляра. Маршак принял вызов и немедленно записал в альбом: «В один присест историк Тарле / Мог написать (как я в альбом) / Огромный том о каждом Карле / И о Людовике любом».

Лит-ра: *Гаспаров М. Л.* Экспромт // ЛЭТП; *Головенченко А.* Экспромт // СЛТ; *Жовтис А. Л.* Экспромт // КЛЭ. Т. 8. М., 1975; *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966; *Эйгес И.* Экспромт // ЛЭ-СЛТ.

Л.А. Кукушкина, А.Г. Степанов

ЭКСТЕНСИОНАЛ – см.: *Вымысел художественный*

ЭКФРАСИС (ekphrasis) – риторическая *фигура*, означающая *описание* визуальных объектов (реальных или вымышленных), особенно визуальных произведений искусства. Э. является, по определению одного римского ритора, «описательной речью, отчетливо являющей глазам то, что она поясняет»; с точки зрения позднеантичных теоретиков греческой *риторики* этот тип *образа* состоит в наглядном описании. По современному определению, «мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание <...> произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр» (Н.В. Брагинская). Э. может пониматься двояко: в широком смысле это словесное описание любого рукотворного предмета: храма, дворца, щита, чаши, статуи или картины; в более узком – описание лишь такого пред-

мета, который содержит изображение другого предмета или их группы, какой-либо сценки, сюжета и т. п. (ср. описание щита Ахилла в «Илиаде»).

Э. тесно связан с античным жанром *эпиграммы* («надпись на предмете»), представлявшей собой *стихотворение*, говорящее о какой-либо вещи, как, например, стихотворные рассуждения о предметах изобразительных искусств, отклики на произведения словесности и др. Э. возникает в античной литературе как «общее место» (С.С. Аверинцев) и представляет «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» (Ш. Лабре, П. Солер). В эпоху поздней античности Э. выступает как «вспомогательный» жанр, когда «изощренную словесную имитацию живописного произведения» (И.А. Протопопова) писатели-риторы наделяют аллегорическими, метафорическими, философскими и другими смыслами для достижения художественности гностических сочинений. Включение в художественное *произведение* беседы, связанной с изображением и содержащей в себе его описание, крупнейший исследователь Э. Н.В. Брагинская называет «диалогическим Э.», указывая на сакральное, мистериальное его происхождение. В эпиграммах и в эпической поэзии позднего эллинизма описания произведений живописи и скульптуры появляются довольно часто, авторы греческих *романов* тоже охотно разнообразят изложение, вводя такие описания. Как правило, они богаты световыми образами, блеском, сиянием, сверканием, которые трудно согласуются с реальностью греческих картин и статуй. При этом описание стремится подчеркнуть схожесть искусственного с подлинным, неотличимость изображения от «настоящей» вещи – таков мотив бесчисленных эпиграмм и Э. от Гомера до византийского времени. *Мотив* «как живое» является образцовым *топосом* всех Э. Предмет изображения обладает скрытым смыслом, который без остатка перелагается в слова. Этот смысл гораздо важнее живописного мастерства, *композиции* или колорита. Внимание сосредоточено не на описываемом художественном объекте (произведении искусства), а на его собственном предмете и «словесном смысле» изображенного этим произведением.

Во II – III вв. н. э. живопись и пластические искусства приобретают невиданное раньше значение, осознается их самостоятельная ценность, но выражается это, в частности, в приравнивании их с другими областями деятельности, прежде всего словесными. В живописи уже видели «красоту», но непременно ставилась задача ее объяснить. «Постыдно молчать перед столь великолепным домом, статуей, картиной» – таково общее место всех риторических Э. Выдуманные картины делаются постоянным литературным украшением, в них гораздо ярче, чем в точных описаниях, проявляется пропитывание словесного искусства живописью и пластикой. В эту эпоху Э. представляет собой обособленный отрывок: самоценный, не зависящий от какой-либо функции в рамках целого и посвященный описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства. Такая традиция сохраняется на всем протяжении средних веков, когда описание не подчиняется никакому реалистическому заданию, мало существенна его правдивость, даже правдоподобие, львов и оливы можно с легкостью помещать в страны Севера – существенны одни лишь нормы описательного жанра. Правдоподобие имеет здесь не референциальный, а открыто дискурсивный характер, все определяется правилами данного типа речи. В той или иной форме Э. продолжал существовать в европейской литературе до конца XVIII в., когда в результате «романтической революции» были подорваны (но не уничтожены) античные литературные традиции. В литературе последних двух столетий Э. не был забыт. Напр., традицию продолжил Т. Готье, конечно, существенно ее переосмыслив и выдвинув на первый план зримость самого изображения, интенсивность зрительского восприятия. Э. не раз становился предметом стилизации и пародии (цикл пародийных Э. «В картинной галерее» Н. Олейникова).

Лит-ра: *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: Структура балканского текста. М., 1977; *Брагинская Н.В.* Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Брагинская Н.В.* О композиции «Картин» Филострата Старшего // Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. М., 1981; *Брагинская Н.В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей: Человек в истории. Вып. 6. М., 1994; *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. II – III вв. М., 1981; *Протопопова И.А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М., 2001; Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. М., 2002; *Billault A.* L'inspiration des ekphraseis d'oeuvres d'art chez les romanciers grecs // Rhetorica. 1990. VIII; *Dubel S.* La description d'objects d'art dans les Ethiopiques // Pallas. 1990. XXXVI.

П.П. Шкаренков

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ – см.: *Антологическая лирика, Строфа, Элегия, Эпиграмма*

ЭЛЕГИЧЕСКОЕ (элегизм) – один из *модусов художественности*; эстетическая модальность смыслопорождения (см. *Смысл художественный*), состоящая в архитектоническом (см. *Архитектоника)* умалении «я» относительно событийных границ его причастности ко всеобщей жизни (Фет: «Что же тут мы или счастие наше?»). В качестве эстетической категории, не сводимой к *жанру элегии*, Э. подобно *идиллическому* утверждается и осознается (в частности, Шиллером) в эпоху сентиментализма, сделавшую актуальными для искусства внеролевые границы личного бытия (природу, любовь, смерть) и одновременно – «начало обособления, частного своеобразия и единичности» (Гегель, с. 494), чреватое Э. «разуверением» (Баратынский). В противоположность идиллике архитектоническую основу Э. составляет *хронотоп* уединения и странничества: пространственного и/или временно́го отстранения от окружающих. Но в отличие от *сатирического* малого «я» Э. *герой* из своего уединения не собой любуется (ср. Чичиков у зеркала), а умиляется своей жизни как данности, ее необратимости, ее индивидуальной вписанности в объективную картину всеобщего жизнесложения. Когда в эпилоге «Дворянского гнезда» Лаврецкий, ощущающий себя «одиноким, бездомным странником», «оглянулся на свою жизнь», то «грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно».

Э. красота – это «прощальная краса» (Пушкин) невозвратного мгновения, при воспоминании о котором «я» становится самим собою, сжимаясь, отступая от своих событийных границ и устремляясь к ядру личности, к субъективной сердцевине бытия, в чем и состоит Э. способ самоактуализации. Э. субъект, «как бы многообразно ни сливал он свой внутренний мир с наличным миром, ... всегда выражает только самостоятельную жизненность своих чувств и рассуждений» (Гегель, с. 499). При этом Э. эмоциональная рефлексия (см. *Эстетика и поэтика*) представляет собой «усечение психологических связей и такое укрупнение пе-

реживания, которое вытесняет психологические движения» (Грехнев, с. 125). В результате Э. завершения, генетически восходящего к оплакиванию, личность героя оказывается существенно уже любого события своей жизни, остающегося в прошлом и тем самым принадлежащего уже не «мне», а всеобщему бытию других в его неизбывности («Брожу ли я вдоль улиц шумных» Пушкина). Э. «я» предстает непрочной цепью мимолетных, самоценных своей невоспроизводимостью внутренних состояний, дробящих жизнь на мгновения. Однако на фоне безличной и безграничной вечности «Всеединого» уникальное и преходящее существование приобретает личностную целостность и, тем самым, эстетическую ценность благодаря своей предельной сконцентрированности во времени и в пространстве (Лаврецкий оглядывается на свою жизнь с «той самой скамейки», на которой он «некогда провел с Лизой несколько счастливых, неповторившихся мгновений»).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994 (гл. 3); *Рогова Е.Н* Элегизм в литературном произведении. Кемерово, 2007; *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957. См. также список лит. к ст. *Модусы художественности.*

В.И. Тюпа

ЭЛЕГИЯ (греч. elegeia, от elegos – жалобная песня) – 1) В древнегреческой поэзии – любое *стихотворение*, написанное элегическим дистихом (двустишие, состоящее из гекзаметра и пентаметра) и не связанное с какой-либо обязательной *тематикой*. Первые Э. относят к V в. до н. э. (Калин, Тиртей, Феогнид). Только в эллинистической и римской поэзии (Тибулл, Проперций, Овидий) Э. получает выраженную связь с любовными *сюжетами*. 2) В европейской поэтической культуре – лирическое стихотворение медитативного характера с устойчивыми тематическими и мотивными комплексами, эмоциональной тональностью («уныние», «меланхолия», «печаль», «разочарование») и *стилистикой*, без строго фиксированных метрических и строфических тяготений.

В период латинского средневековья писались Э., подражающие античным образцам. В XVI – XVII вв. Э. занимают маргинальное место в разных национальных поэтических культурах (П. Ронсар, Э. Спенсер, М. Опиц). Интенсивное развитие *жанра*, как в западноевропейской, так и в русской поэзии, начинается в XVIII в. и достигает расцвета в эпоху романтизма. С 1830-х гг., Э. постепенно деканонизируется и вновь утрачивает доминирующую роль в системе лирических жанров.

В основе элегической тематики лежит переживание безвозвратно уходящего времени, уносящего молодость, надежды, мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы. Пространственно-временная модель Э. (элегический *хронотоп*) предполагает фиксацию разрыва между двумя типами переживания времени в «кладбищенской» и «унылой» Э. – между идиллическим и индивидуальным временем. *Идиллическое* восприятие рисует циклический ход времени в природе, гармонически совпадающий со сменой поколений в человеческой жизни. Элегическая эмоция сосредоточена на переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека, отпавшего от идиллического мира. В европейской (Т. Грей, Э. Юнг, Э. Парни, Ш.Ю. Мильвуа, А. Шенье, А. Ламартин и др.) и русской (Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Е.А. Баратынский, Н.И. Гнедич) Э. 1800–1830-х гг. обращает на себя внимание повторяющийся у разных авторов тематический ход: «осеннее увядание в природе сменится весенним возрождением, но для меня возрождение невозможно» (вариант с использованием символики циклической смены времен суток: «солнце взойдет вновь, но я его не увижу». Ср. пародийное использование этого *мотива* в предсмертной Э. Ленского в «Евгении Онегине»). В т. н. «исторической» Э. в роли исчезнувшего мира, невозвратимого и ценностно превосходящего современность, выступает эпическая *героика*.

Одновременно элегический хронотоп предполагает и контраст между идиллическим «малым» и «уединенным» пространством «дома», «родного уголка», «смиренной обители», «дружеских пиров» и пространством открытого «большого» мира. В отличие от лирического субъекта *послания*, знающего о «большом» мире, но еще находящегося в своем идиллическом пространстве, элегический субъект уже покинул его и может лишь вспоминать о «мирном уголке» как об уже недоступной ему идиллической гармонии. В «исторической» Э. знак навсегда утраченного мира – пространственный мотив «руины» (замка, монастыря, гробницы).

Элегический субъект в европейской и русской *поэтике* XVIII – XIX вв. первоначально складывается под воздействием этических и эстетических представлений, связанных с «руссоизмом», «шиллеризмом», «вертерианством», «байронизмом»: Э. рефлексирует только над позитивным личностным опытом, чуждым скепсису, моральному релятивизму и *иронии*. От «чувствительного» и «добродетельного» субъекта предромантической Э. (Н. Карамзин, А. Тургенев, А. Мерзляков, А. Воейков и др.) до «мечтателя» и «философа» романтической и постромантической Э. (В. Жуковский, К. Батюшков, А. Пушкин, Е. Баратынский и др.) субъект и *герой* лишены конкретных биографических черт, но имеют ряд ролевых модификаций: одинокий странник, безвременно умирающий поэт; юноша, утративший возлюбленную; в исторической Э. – гражданин, оплакивающий былую героику.

Словарь Э. в русской поэзии XVIII в. формируется поначалу под воздействием теории «трех штилей» (с точки зрения поэтики классицизма Э. относилась к «средним» жанрам), на рубеже XVIII – XIX вв. старая стилистическая система взаимодействует с карамзинскими установками «легкой» поэзии. Наибольшее распространение получили Э. в форме монолога от первого лица, однако в начале XIX в. элегический монолог нередко преобразуется в обращенную речь, возникают различные типы элегического *адресата* («друг», «возлюбленная»).

Позднейшие трансформации Э., сохраняя основные тематические комплексы, модифицируют те или иные особенности жанровой модели. Э. может соединиться с *одой* или *сатирой* в рамках одного текста («Деревня» А.С. Пушкина), стать участником поэтического жанрового «состязания» («Поэт и друг» Д.В. Веневитинова), ввести лирического героя с социальной биографией (Э. Н.А. Некрасова), использовать прозаизированное слово.

Лит-ра: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1964; *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999; *Винокур Г.О.* Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 2006; *Гаспаров М.Л.* Три типа русской романтической элегии

(индивидуальный стиль и жанровый стиль) // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1997; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; *Грехнев В.А.* Свет и мудрость печали: На границе элегии // Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994; *Гуковский Г.А.* Элегия в XVIII веке // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001; *Зырянов О.В.* Границы жанра: Элегия в творческом сознании А.С. Пушкина // Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003; *Левин Ю.Д.* Английская поэзия в литературе русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970; *Лотман Ю.М.* Две «Осени» // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995; *Мильчина В.А.* Французская элегия конца XVIII – начала XIX века // Французская элегия XVIII – XIX веков в переводах поэтов. М., 1989; *Топоров В.Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature (North-Holland Publishing Company). 1981. Vol. X; *Фрайман Т.* Творческая стратегия В.А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов). Тарту, 2002; *Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра. М., 1993; *Beissner F.* Geschichte der deutschen Elegie. Berlin, 1941; *Brady F.* Stucture and Meaning in Gray's «Elegy» // From Sensibility to Romanticism. N. Y., 1965; *Kroneberg B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie. Wiesbaden, 1972; *Ziolkowsky Th.* The Classical German Elegy. 1795–1850. Princeton; New Jersey, 1980.

Д.М. Магомедова

ЭЛЛИПСИС – см.: *Фигуры риторические*

ЭМБЛЕМА (греч. emblēma – рельефное украшение, инкрустация) в литературе и искусстве XVI–XVIII вв. – символическое изображение, сопровождаемое словесным комментарием.

В эллинистической и римской культуре Э. – панно с изображением некоей фигуры, служившее центральным элементом мозаики. В XVI в. античные Э. были поняты как аллегорические изображения, нуждающиеся в истолковании. Снабженная пояснением, Э. заняла важное место в культуре позднего Возрождения и *барокко* в качестве смешанного словесно-изобразительного жанра, «живописной поэзии» («Picta poesis» – название книги эмблем Б. Ано, 1552). В этом смысле эмблематика опиралась на типичное для данной эпохи представление о полной тождественности принципов, организующих словесный текст и зрительный образ, «читаемое» и «зримое»: если живопись – это «немой оратор, который объясняется без слов; указующее красноречие (eloquence de montre), которое завоевывает сердце через глаза» и «создает прекраснейшие украшения», то «поэзия и элоквенция» – «ученая живопись, поскольку одна представляет собой чистое подражание, а другая располагает собственными фигурами и образами [как и живопись в собственном смысле]» (Кл. Фр. Менестрье. «Искусство эмблем», 1662. Цит. по: Spica, p. 137-138). Таким образом, поэтико-риторическая идея *фигуры*-украшения применялась к изображению. Эмблематическое изображение определялось как «фигурированный образ» (imago figurata), «перенесенный» (translata) с одних вещей на другие (Я. Мазен. «Зерцало скрытой истины», 1650), т. е. из собственного смысла в несобственный, представая визуальным аналогом словесной метафоры. Как и *аллегория*, Э. тяготела к неожиданному соединению конкретных зрительных образов и отвлеченных моральных истин («Эмблема... сводит интеллигибельное к чувственному» – Ф. Бэкон. О достоинстве и приумножении наук, 1605), но, в отличие от аллегории, заключала в самой себе собственное толкование – словесный комментарий: поэтому с эмблемой обычно не связывалась идея темноты, зашифрованности. Иезуит, теоретик эмблематики Я. Мазен («Зерцало скрытой истины») отмечает, что наделение образа переносным, фигуративным смыслом в эмблеме совершается при посредстве «единой ясной идеи» (uno conceptu clare exponendam).

Как и аллегорика этой эпохи, эмблематика унаследовала некоторые принципы средневековой теории «значения вещей», согласно которой вещи, как и слова, могут выступать в функции *знаков*. Это видно из следующего программного утверждения основоположника эмблематики Андреа Альчиато: «Слова означают, вещи означаются (verba significant, res significantur). Однако и вещи иногда означают...» («О значении слов», 1530).

Э. отличала трехчастная структура: ее открывала «надпись», или «девиз» (inscriptio, titulus, motto, lemma) – короткая фраза, обычно латинская; под ней следовал рисунок pictura; под рисунком – «подпись» (subscriptio, declaratio, epigramma) – развернутый, нередко стихотворный текст (иногда представлявший собой *цитату* из античного *автора*), поясняющий рисунок и его связь с надписью. «Надпись» нередко приобретала характер загадки, а «подпись» – разгадки-толкования, которое могло разворачиваться в обширное рассуждение, но чаще приближалось своей краткостью к сентенции или *афоризму*. Так, изображение дырявой бочки в книге Г. Ролленхагена «Избранные эмблемы» (1611) имеет «надпись»: «Теку и там и сям», моральный смысл которой раскрыт в афористической «подписи»: «Девица – дырявая бочка, протекающая повсюду и не способная сохранять ни тайну, ни любовь».

Э. была изобретена А. Альчиато, который определил и наиболее распространенную форму бытования Э. в виде книг-сборников: за изданной в 1531 г. «книгой эмблем» (Emblematum liber) Альчиато последовали многочисленные подражания во всех европейских странах. Единственная русская книга Э. («Емвлемы и символы», Амстердам, по указанию Петра I, 1705, многократно переиздавалась с дополнениями; Э. из этой книги использовал П. Флоренский в трактате «Столп и утверждение истины») дает редкий пример двухчастной структуры Э. (рисунок – подпись), определяя Э. как «остроумное изображение или замысловатую картину... с принадлежащей к ней нарочитою надписью, состоящею в кратком слов изречении» (Эмблемы и символы, с. 25).

Эмблематика как искусство составления и истолкования Э. не ограничивалась античными *темами* и соединила в себе, помимо элементов античной мифологии и классической учености, *мотивы* христианского вероучения, средневековых «физиологов» и бестиариев, басен и пословиц, воинской символики и рыцарских девизов. Круг явлений, охватываемых в Э., был чрезвычайно широк: «Нет такой вещи под солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы», – писал теоретик конца 17 в. Б. Бальбин (Цит. по: Andrea Alciato and the emblem tradition, P. 15). При этом форма книги воспринималась как способ упорядочить хаотическое многообразие вещного мира, поэтому книги Э. нередко обладают четкой симметричной структурой: так, И. Камерарий свой сборник Э., посвященный животному и растительному миру (1677), разбивает на 4 «центурии», в каждой из которых приведено по 100 эмблем: первая центурия трактует о «деревьях и растениях», вторая – о «четвероногих животных», третья – о «птицах и других летающих»,

четвертая – о «рыбах и рептилиях».

Для литературы XVI XVIII вв. эмблематика стала источником *образов* и метафор, которые продолжили свою жизнь и после распада барочной Э. как *жанра*. Драматургия У. Шекспира обнаруживает глубокое влияние эмблематики: например, сцена с черепом Йорика в «Гамлете» (1601) связывается Х. Грином с Э. из «Живописной поэзии» Б. Ано, изображающей череп и имеющей надпись: «Ex maximo minimum» («Из наибольшего наименьшее») (Green H. Shakespeare and the emblem writers. L., 1870. P. 337). В русской поэзии опыт сознательного и систематического использования Э. был предпринят Г.Р. Державиным, который в проекте собственного собрания сочинений (отчасти реконструирован в издании Я.К. Грота: Соч. Державина: В 9 т. СПб., 1864 – 83. См. т. 1 и 2) поместил в концовках стихотворений эмблематические изображения, снабдив их прозаическими толкованиями: стихотворение тем самым вошло в состав Э. на правах «надписи», сопровождаемой рисунком и «подписью». Отголоски Э. ощутимы еще в ранней лирике А.С.Пушкина: сентенция «Болезнь любви неизлечима!», завершающая «Надпись на стене больницы» (1817), точно цитирует «Емблемы и символы» (СПб., 1811. № 678). Предпринимаются попытки обнаружить влияние эмблематической традиции и в поэзии более позднего времени — например, у О.Э. Мандельштама (А. Нестеров). Закат барочной эмблематики привел к размыванию границ понятия Э., под которой могло теперь пониматься всякое изображение, имеющее обобщенно-символический смысл. Андрей Белый в книге «Символизм» попытался придать Э. новое, философское значение: понимая культуру как непрерывное «творчество идей-образов», как «эмблематику смысла», Белый выделяет в культуре ее главную Э. – «живой образ Логоса, т. е. Лик... Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы» (Белый А. Символизм. М., 1910. С. 78–79). В таком понимании Э., однако, уже едва ли отличима от *символа*.

Лит-ра: *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997; *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М., 1979; *Нестеров А.* Иконография и поэзия, или Комментарий к некоторым текстам Мандельштама, написанный на основе emblemata // НЛО. 2004, № 67; Эмблемы и символы / Вступ. ст. А.Е. Махова. М., 2000; Andrea Alciato and the emblem tradition. N.Y., 1989; *Daly P.M.* Literature in the light of the emblem: Structural parallells between the emblem and the literature in the 16th and 17th centuries. Toronto, 1979; Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / Hrsg. A. Schöne, A. Henkel. Stuttgart, 1977; *Spica A.-E.* Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580–1700). P., 1996.

А.Е. Махов

ЭМБЛЕМАТИКА – см.: *Эмблема*

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ РЕФЛЕКСИЯ – см.: *Литература художественная, Эстетика и поэтика*

ЭНА́ЛЛАГА – см.: *Фигуры риторические*

ЭПАНАЛЕПСИС – см.: *Фигуры риторические*

ЭПИГРАММА (греч. epigramma – надпись) – *жанр* лирической поэзии, небольшое по объему *стихотворение*, выдержанное в сатирическом, саркастическом или юмористическом *модусах художественности*, характеризующееся использованием приемов субъективного остроумия и, как правило, неожиданной финальной остро́той (pointe). Исторически соотносится с целой *системой* смежных *жанров*: *элегия*, эпитафия, надпись, гнома, *афоризм*, миниатюра (антологическая, лирическая), стихотворение на случай, стихотворная *новелла* (сказка), частушка.

Господствующей формой в современной поэзии считается Э. новоевропейского образца «стихотворение насмешливого, сатирически-юмористического свойства» (Аверинцев, с. 307), комическая миниатюра, которую отличает особая сжатость изложения, концентрированность мысли, многозначительная игра слов (каламбур) и специфическая завершенность в виде остроумной концовки. По мнению Н. Буало, это «острота с парой рифм», которой для пленительности «нужен блеск ума».

В структурно-композиционном отношении Э. принципиально двухчастна. Она предполагает некий исходный тезис, характеристику определенного лица или общественного явления (посылка) и остроумный концевой *мотив*, неожиданную остроту в *финале* (*пуант*). Отсюда минимальной формой Э. становятся два *стиха*, что сближает ее с жанровым диапазоном гномической поэзии. Однако от афористической Э., тяготеющей к миниатюре (гномическому дистиху), следует отличать иную жанровую разновидность – Э. новеллистическую, в которой исходная повествовательная или характерологическая часть получает самостоятельный сюжетный разворот.

Жанрово-родовая природа Э. внутренне противоречива. Г.Н. Поспелов относил Э. к разряду персонажной *лирики*, отмечая в качестве ее конституирующего признака тематизацию объекта осмеяния. Однако возможен вариант и автоэпиграммы («Ты и я» А. Пушкина, «Я на мир взираю из-под столика...» Н. Глазкова). Несмотря на важность ситуационного *контекста*, превращающего Э. в разновидность «стихотворения на случай», в структуре жанра все-таки превалирует субъективная *точка зрения*: *персонаж* выступает лишь тематическим объектом, тогда как адресатом Э. становится дружеский круг единомышленников и доброжелателей. Будучи жанром субъективного остроумия, Э. рассчитана не столько на агрессивное осмеяние и принудительное исправление нравов, сколько на сочувствующее и сорадующееся понимание.

В отличие от фольклорного жанра частушки Э. воспринимается как специфический литературный жанр, которому – в силу его лаконичности и оперативности – отведена особая роль в истории литературно-языковых и общественных полемик. Именно с этой особенностью Э. связана «волнообразная» траектория её исторической судьбы, закономерная корреляция моментов расцвета и социально-политической ангажированности жанра.

Первые образцы литературной формы Э. в России относятся к эпохе классицизма (М. Ломоносов, А. Сумароков, И. Хемницер). Однако действительная канонизация жанра происходит лишь в первую четверть XIX столетия (А. Пушкин, П. Вяземский, Е. Боратынский). Достойное развитие получает жанровая традиции Э. в поэтической практике Ф. Тютчева и Н. Щербины. Представление о непростых, а подчас и драматических, путях развития жанра в XX в. дает составленная Е.Г. Эткиндом антология «323 эпиграммы» (Париж, 1988).

От Э. новоевропейского времени следует отличать Э. античного образца, представляющую собой посвятительную надпись в стихах, выполненную размером элегического дистиха (парным сочетанием строк гекзаметра и пентаметра).

Начиная с предромантической эпохи, культурную память античного «предшественника» пытается сохранить жанр «греческой антологии» (К. Батюшков, А. Пушкин, А. Дельвиг). Свободная от комического модуса, но использующая форму элегического дистиха *антологическая* Э., по сути, смыкается с жанром лирико-философской миниатюры (фрагмента или отрывка). То же самое можно сказать и о жанре собственно лирической Э. – стихотворной миниатюры (чаще всего четверостишия) философско-медитативного содержания с установкой на афористическую сентенциозность («Лирические эпиграммы» С. Маршака, «Вереница четверостиший» А. Ахматовой).

Лит-ра: *Аверинцев С. С.* Гномическое начало в поэтике Вячеслава Иванова // Аверинцев С.С. Собр. соч. К., 2005; *Асоян А.* «Шутки с желчью пополам...»: об искусстве пушкинской эпиграммы // Лит. учеба. 1984. № 4; Греческая эпиграмма. СПб., 1993; *Поспелов Г.Н.* Лирика. М., 1976; *Пронин В. А.* Теория литературных жанров. М., 1999; Русская эпиграмма (XVIII–начала XX века). Л., 1988; Русская эпиграмма. М., 1990; 323 эпиграммы / Сост. и автор предисл. Е.Г. Эткинд. Париж, 1988; *Тятугина Н.Ю.* Эволюция русской эпиграммы в первую треть XIX века: Автореф. ... канд. филол. наук. Томск, 1982; *Эткинд Е.Г.* «Лирическая эпиграмма» как жанровая форма // Philologica. Исследования по языку и литературе. Л., 1973; *Эткинд Е.Г.* Пушкин – эпиграмматист // Пушкинский сб. Псков, 1973.

О.В. Зырянов

ЭПИГРАФ (греч. epigraphē – «надпись») – элемент заголовочно-финального комплекса, располагающийся в начале сочинения (после *заглавия*, подзаголовка и посвящения, но перед основным *текстом*) или отдельной его части. Н.Ф. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» (1821) определяет Э. следующим образом: «одно слово или изречение, в прозе или стихах, взятое из какого-либо известного писателя или свое собственное, которое помещают авторы в начале своих сочинений и тем дают понятие о предмете оных».

По природе Э. чаще всего представляет собой *цитату* из литературного *произведения* (обычно – популярного, узнаваемого средним читателем), из фольклорного текста, а также известное изречение или его часть. Основная функция Э. – сориентировать *читателя*, дать ему направление для понимания и *интерпретации* произведения. Кромс того, Э. выступает как «*чужое слово*», с необходимостью вступая в разнонаправленные диалогические отношения с основным *текстом*: он может выражать ведущую мысль текста или, напротив, опровергаться или иронически переосмысляться в нем. Э. помогает автору продемонстрировать его творческую ориентацию: на тот или иной литературный источник или круг произведений. Так, русские романтики постоянно цитировали в Э. своих западных предшественников, символисты – французских символистов; в русской поэзии последних лет часто встречаются эпиграфы из Библии, что отражает возродившийся интерес отечественных авторов к этой книге.

Появление Э. относят к концу XVI в. (так, «The *Robert* dictionary» датирует первый Э. к книге 1694 г.). В литературах XVII–XIX вв. Э. обычно приводились авторами на языке оригинала. В настоящее время иноязычные Э., почти непременные в русской поэзии эпохи романтизма, встречаются достаточно редко и свидетельствуют прежде всего о повышенных претензиях тех, кто их использует. Иногда текст снабжается двумя и более Э., которые при этом чаще всего вступают во взаимодействие не только с текстом, но и друг с другом: напр., созвучные латинский и русский Э. ко второй главе «Евгения Онегина» – «O rus! (Hor)» и «О Русь!» (без подписи) – невольно заставляют читателя сопоставить два разных по смыслу (латинское *rus* означает *деревня*), но совпадающих по звучанию слова разных языков, понуждают искать между ними и смысловые соответствия.

Стихотворные Э. перед *стихами* обычно вступают с основным текстом еще и в ритмическое взаимодействие: при полном или частичном совпадении типа стиха, *метра* и размера Э. настраивает читателя на определенное ритмическое восприятие последующего текста, при несовпадении – создает более или менее резкий контраст. Стихотворные Э. перед *прозой* могут указывать на стихоподобные вкрапления (прежде всего, метрические), содержащиеся в ней. В *пародиях* (особенно – стихотворных) Э. представляет собой одну или несколько цитат из произведений пародируемого автора, представляющихся пародисту наиболее достойными иронии и осмеяния; при развертывании текста они, как правило, повторяются в нем в точной или видоизменнной форме.

Обычно Э. состоит из двух частей: собственно цитаты и указания на ее источник – имени автора, названия произведения и т. д. Подпись под Э. тоже может использоваться в художественных целях: напр., указывая на больший и неопределенный круг авторов или источников («из классиков», «из газет»), или акцентируя внимание на особенностях авторского отношения к традиции («не помню из кого» у А. Барковой), или отсылая к факту биографии автора (напр., С. Кирсанов начинает обращенное к поэту П. Васильеву стихотворение Э. из его стих., подписанным следующим образом: «Прочтено было мне П. Васильевым, не напечатано, но запомнилось»).

Начиная со второй половины XIX в. в русской поэзии (особенно публицистической и юмористической) вместо традиционных цитатных начинают использоваться квазиэпиграфы, сочиненные самими авторами и необходимые им для ведения полемики, изобличения тех или иных взглядов и мнений и т. п. В XX веке такие «инсценированные» Э. используются также для введения в оборот той или иной недоступной массовому читателю информации, чаще всего исторической и биографической: напр., стихам о Пушкине предпосылаются помещаемые на место Э. те или иные сведения о поэте, как правило, сформулированные автором нового текста и соответствующим образом интерпретированные в этом Э. В качестве Э. к тексту или его части могут также использоваться нотные фрагменты (в романе Б. Хазанов «Нагльфар в океане времен» (1990) шести главам предпосланы нотные строчки из популярных советских песен 1930–1940-х гг. – времени, к которому приурочено действие романа) или названия музыкальных и живописных произведений (напр., у А. Добролюбова).

В разные периоды истории литературы интерес к Э. то утрачивается, то вновь возобновляется; так, в начале XIX в. в России Э. свидетельствовали прежде всего о начитанности и образованности автора и считались необходимой частью произведения, в середине века они почти исчезли, в Серебряном веке опять вошли в моду и т. д. Расхожее представление об обязательности Э. перед лирическими текстами иронически – как некоторый литературный штамп – осмыслено И. Машинской, предпосылающей нескольким своим стихотворениям «нулевые» Э. с указанием «источника»: «эпиграф из Пушкина», «эпиграф из Высоцкого».

Системное рассмотрение Э. конкретного автора, литера-

турной школы, определенного периода истории литературы позволяет выявить литературные пристрастия и предпочтения, составить представление об иерархии ценностей, структуре индивидуального или группового пантеона и т. п.

Лит-ра: *Зунделович Я.* Эпиграф // ЛЭ СЛТ; *Козицкая Е.А.* Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 5: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999; *Кржижановский С.* Искусство эпиграфа (Пушкин) // Кржижановский С. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. СПб., 2006; *Кузьмина Н.А.* Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестник Омского университета. Вып. 2 (4). Омск, 1997; *Higdon D.L.* George Eliot and the Art of the Epigraph. Nineteenth Century Fiction. 1970. Т. 25; *Sonnenfeld A.* Ruminations on Stendhal's Epigraphs // Pre-Text, Text, Context / Ed. Mitchell R. L. Columbus, 1980.

Ю.Б. Орлицкий

ЭПИЗОД – см.: *Композиция, Объектная организация текста, Эпика, Эпопея*

ЭПИКА (от греч. epikos – относящийся к эпосу) – один из трех литературных *родов* (типов, групп *произведений*), выделяемых *поэтикой* и теорией литературы со времен классической античности на основе моделирования фундаментальных свойств и возможностей словесного изображения (вариантов соотношения между говорящим и предметом изображения – *событием* и *персонажем*). С такой точки зрения, эпос либо (у Платона) похож на *драму* «подражанием» (изображением речей персонажей), а на *лирику* – высказываниями самого поэта, либо (у Аристотеля) схож с драмой в том, что повествующий иногда «становится кем-то иным, как Гомер», а с лирикой – в том, что он иногда остается самим собой и не меняется. В обоих случаях этот род словесного творчества одновременно и непохож на другие, поскольку совмещает в себе их свойства и функции.

Слово «эпос» в русской культурной традиции обозначает и литературный род, и один из *жанров*, относимых к этому роду, – *эпопею* (ср. также «героический эпос»). Двойственность значения вынуждает к оговоркам: «в широком смысле», «в узком смысле». Отсюда предпочтение термина, более характерного для западноевропейской традиции. Эпопея в течение многих веков считалась наиболее адекватным воплощением одной из основных возможностей или одного из направлений развития всякого словесно-художественного творчества. Следовательно, и сам тип творчества именовался так же, как его величайшие образцы. Обнаруженные в них структурные особенности или «законы» строения послужили меркой для оценки и исходным пунктом для изучения близких к эпопее жанров, включая и *роман*. Лишь к середине XX в. различия между двумя способами изучения литературных произведений – описанием их исторически сложившихся разновидностей (жанров) и конструированием их «идеальных типов» – было осознано как принципиально значимая методологическая проблема. В современных определениях понятия «эпос» (в «широком смысле») акцентировано – в соответствии с этимологией слова – *повествование* («эпос повествовательный род»), причем учитывается не только место особой речевой формы в тексте произведения, но и его функции посредничества и вместе с тем создания временно́й дистанции (*событие рассказывания* во времени всегда позже рассказываемого события).

Характеристика рода должна соответствовать всем жанрам, которые принято к этому роду относить, независимо от того, насколько различными кажутся их свойства или структуры. Э. представляет в этом отношении особые трудности. Если взять формы Э., обычно противопоставляемые в аспекте синхронии (большая и малая), или разновидности большой формы, противостоящие друг другу в диахроническом плане (эпопея и *роман*), то, на первый взгляд, они обладают даже несовместимыми свойствами. Те характеристики предмета изображения, которые обычно акцентировали в Э., – «широта охвата», многообразие явлений жизни и многосторонность характеров, полнота и конкретность в обрисовке и объяснении обстоятельств, поступков и событий (вкус к подробностям, что связано и с самостоятельным значением эпизодов), неосознанно ориентированы лишь на большую эпическую форму и совершенно непригодны для малой. В то же время малые жанры и по объему, и во многом по содержанию аналогичны эпизодам больших; а иногда такие эпизоды прямо представляют собой малые или средние *вставные жанры*: например, *анекдоты*, *притчи*, *новеллы*, *повести*. Это говорит о родстве различных по объему текста форм Э. Но если в большой форме доминируют свойства объекта (мира и *сюжета*), то в малых жанрах акцентированы особенности эпического субъекта. Не в меньшей степени противоположны и структуры двух разновидностей большой эпической формы. Но, по Гегелю, эпопея и роман одинаково репрезентируют её общие свойства.

Текст эпических произведений отличают две особенности: взаимоосвещение авторской и чужой (изображенной) речи и фрагментарность. Последняя свойственна прежде всего большой эпической форме. Тексты эпопей и романов состоят из разнообразных *композиционных форм речи*, объединенных в более сложные единства эпизода или сцены, которые соотнесены со структурой изображенного пространства-времени и сюжета. В такие «образования» более высокого уровня, как предыстория или *пролог*, *экспозиция*, основная история, *эпилог* или послесловие, а также «отступление», могут входить не только любые композиционно-речевые формы, но и различные сцены и эпизоды. Так понятая фрагментарность кореллирует с издавна отмечавшимся в качестве признака «эпичности» самодовлеющим характером частей (их равнозначностью друг другу и независимостью от целого): отдельных событий или целых историй, мест действия или целых «миров», моментов времени или эпох, периодов, возрастов героя и т. д., – между которыми преобладают чисто сочинительные связи. Отсюда и особенности *читательского* восприятия эпических произведений большого и среднего объема текста: неосознанные пропуски одних фрагментов, нейтральное отношение к другим и суммарные впечатления от них, детальное ви́дение и ацентирование значения третьих. Отсюда же и традиция литературоведческого анализа эпического произведения через *фрагмент*.

«Родовой» для Э. способ изображения, по Гегелю, характеризуют «целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие», самостоятельность эпизодов, а также «целостность миросозерцания и взгляда на жизнь» (Гегель, с. 459, 463, 475). По мнению Шеллинга, родство романа с эпосом – в «универсальной» форме изложения и в равноправии необходимости и случайности (Шеллинг, с. 352–355, 380, 383). Примеры – как из русского классического романа, так и из древней эпики («Одиссея», «Илиада») – показывают, что для большой эпической формы специфично именно качественное (а не количественное) многообразие явлений в пространстве и времени. Полнота бытия вы-

ступает как взаимодополнительность основных его аспектов и единство противоположностей: земного и небесного, далекого и близкого, сиюминутного и вечного, внутреннего и внешнего.

Характер изображенных *событий* зависит не только от цели действий или передвижений персонажа, но и от того, какого рода границы, разделяющие пространственно-временные и ценностные сферы изображенного мира, персонаж пересекает (Лотман, с. 282). *Инвариантное* для Э. событие – встреча персонажей, представляющих противоположные части (сферы) эпического мира. Оно имеет два основных исторических варианта: в древней Э. – поединок, в романе – диалог-спор. Мысль о парадоксальном родстве «диалога тел и поединка идей» в науке уже высказывалась (Гачев, с. 102-108). Действительно, поединки древних эпопей и героических песен средневековья сопровождаются ритуальными диалогами, а идейные дискуссии русского романа XIX в. зачастую переходят в дуэли. В обоих исторических вариантах встреча персонажей раскрывает родство противоположностей: событие обнаруживает противоречивое единство мира. Эпопея показывает войну и ее центр – поединок – как мировую катастрофу, момент гибели-возрождения всего космоса; но и в романе центральные духовные события представляют собой моменты радикального обновления мира. Так, в «Преступлении и наказании» два главных события – убийство и признание – в свете эпилога предстают «пробами» себя одновременно героем и миром: герой решает вопрос «кто я?», но и мир находится в состоянии выбора своего будущего исторического бытия, на пути к возможному спасению или возможной гибели. Нераздельность-неслиянность мира и героя в событии – одна из важнейших особенностей Э.

Строению событийного ряда в Э. свойственны пять типических структурных особенностей, в конечном счете обусловленных единым источником развертывания сюжета – *сюжетной ситуацией* неустойчивого равновесия мировых сил. Таковы: 1) удвоение центрального события (принцип дупликации), а также симметричность мотивной структуры или тематической композиции (обратная симметрия или «зеркальность»). Древнейшее происхождение и смысл этих особенностей (равноправие миров и сил жизни и смерти в кругообороте бытия) ощутимы в волшебной сказке и эпопее (Фрейденберг, с. 227); 2) закон эпической **ретардации** (Гегель) – результат равноправия двух несовпадающих факторов сюжетного развертывания: инициативы героя и «инициативы» обстоятельств, которые здесь, по словам философа, «столь же деятельны», как и герои, «а часто даже более деятельны». Возникают противоречия «планов» персонажей и «стихии жизни», столкновение с которой и тормозит ход событий (задержанный визит Чичикова к Собакевичу; отложенное сватовство князя Андрея и т. д.). И наоборот, такая заметная особенность криминальной литературы – в первую очередь, детектива – как «остросюжетность» («spannend erzählt»), т. е. отсутствие ретардации, неразрывно связана с ее значительной драматизацией и театрализацией; 3) равноправие и равноценность *случая и необходимости*. В сюжетах – и не только древних – Провидение и Рок играют первостепенную роль, что для читателя менее очевидно, чем присутствие в них немотивированного случая. Особое влияние на структуру романных сюжетов Нового времени оказывает, по-видимому, проблема теодицеи. Необходимость и случай связаны с категориями Хаоса и Порядка. Для Э. в целом характерно равноправие этих начал, а иногда – прямое осмысление их противостояния в качестве основной *сюжетной ситуации*. Любое из них может по отношению к другому выступать и как случай, и как необходимость. В художественной рефлексии эта особенность отражается в характерных эпических *темах* фатализма и теодицеи. Поскольку общая сюжетная ситуация статична, причем ее неизменность расценивается как непреложная необходимость, случай должен выступить в качестве элемента динамики: без этого невозможна смена временного нарушения основной эпической ситуации (равновесия противоположностей) её последующим восстановлением; 4) равноправие и взаимосвязь *циклической* и *кумулятивной сюжетных схем*. Как правило, циклическое «обрамление» (начальная и конечная ситуации подобны, хотя вторая отличается от первой повышением статуса героя и/или внутренним изменением, «возвышением» его) сочетается с «нанизыванием» событий внутри рамки. Так происходит в эпопее, в античном авантюрном и новом плутовском романах, в «Мертвых душах». Кумулятивное строение имеет при этом как раз ретардирующая часть сюжета. Взаимодействие двух принципов сюжетостроения непосредственно связано с соотношением случая и необходимости (Ю.М. Лотман): в циклической господствует Закон, в кумулятивной – немотивированный случай (казус); 5) случайность и условность границ сюжета. По Шеллингу, «случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности» (Шеллинг, с. 356). Возможна полная случайность или неожиданность (немотивированность) начальных и/или заключительных событий, с точки зрения читателя: если к основным событиям его не подвели и не подготовили или же логика их развертывания внезапно нарушается, границы сюжета могут представиться ему результатом авторского произвола. Но читатель может осознавать условность даже и таких начал и концов, которые представляются ему естественными (авторски непреднамеренными): в тех случаях, когда все события кажутся лишь частью безначального и бесконечного жизненного процесса. Примерами случайных начал могут служить как гнев Ахилла, о котором сообщается в первых строках «Илиады», так и первая (французская) фраза «Войны и мира» вместе с той обстановкой, в которой она произнесена. Не менее исторически устойчивы и популярны финальные «обрывы»: такие, как внезапное сюжетное завершение пушкинского романа. Иного рода – такие начала, как глава «Колодец времени» в романе Т. Манна «Иосиф и его братья», либо такие финалы, как последние события «Преступления и наказания» или «Воскресения». В этих случаях демонстрируется как раз естественная открытость границ сюжета во времени, особенно очевидная там, где конец рассказанной истории одновременно является началом новой. Поскольку подобные приемы связаны с идеей непрерывности и бесконечности линейного времени, ясна принадлежность их к «романной» стадии развития эпики. Наконец, вполне условной формой сюжетных границ может быть их закругленность, т. е. как раз неслучайность, связанная с циклической схемой. Поскольку циклическое развертывание говорит прежде всего о таком общем законе миропорядка, как постоянная смена и постоянное равновесие жизни и смерти, то в этом смысле внешняя случайность обрамляющих звеньев сюжета по отношению к воле и целям героев может сочетаться с закономерностью тех же событий по отношению к миру в целом. Таковы изображения «гибели народов» и похоронных обрядов в начале и конце «Илиады». Случайные разговоры, с которых начинается роман Толстого, содержат, однако, предвестия войны; а выдержанное в традиционном духе «medias in res» начало

«Преступления и наказания» рассказывает о «пробе» предстоящего убийства. Таковы же и многократно отмеченные в научной литературе мотивы «воскресения к новой жизни» или сочетание мотивов смерти и рождения, а также образы детей в финалах различных романов.

Эпическая ситуация не создается, а также не преодолевается или отменяется ни каким-либо отдельным событием, ни всей их совокупностью. Это и составляет ее принципиальное отличие от *конфликта драматического*. Вопрос о праве и правоте, составляющий стержень драматического сюжета, может быть решен. Но сущность мира, которая раскрывается в эпической ситуации, остается неизменной. Отсюда и дублирование главного события в эпике, и необязательность или отсутствие в ней развязки.

Общий для всех малых жанров структурный принцип акцент не на изображенном событии, а на событии самого рассказывания. Это последнее представляет собой столкновение – в той или иной форме – противоположных *точек зрения*. Оно, в сущности, «пересоздает» предмет изображения. Во всех этих жанрах можно увидеть определенное родство с *драмой*: не столько в том, что все они активно используют диалог (диалог здесь вполне эпический), сколько в «сценичности», т. е. в отсутствии временно́й дистанции и приобщении читателя непосредственно к точке зрения действующего лица. Вместе с тем, каждая из внутренних точек зрения должна быть сделана предельно весомой, и с этой целью продвижение сюжета к финальной катастрофе или *пуанту*, напр., в *басне*, все время тормозится (Выготский, с. 158) – подобие ретардации в большой Э. Малые жанры при всей ограниченности их предметного содержания характеризуются принципиальной множественностью точек зрения на мир и творческим характером их взаимодействия.

Традиционное мнение о том, что природа Э. определяется дистанцией между «временем рассказывания и рассказываемым временем», сложившееся к началу XX в., было оспорено «новой критикой», идеи которой повлияли на формирование теории «*повествовательных ситуаций*» Ф. Штанцеля. По его концепции, так понятое эпическое («сообщающее») повествование дополняется – прежде всего, в романе – сценическим изображением, осуществляемым с позиции действующего лица (Stanzel, S. 14). Для эпического изображения характерна взаимодополнительность двух противоположных позиций: максимально дистанцированной и максимально «приближенной» к событию. По мере исторического перемещения центра художественного внимания на событие рассказывания и на его субъект доминирующим в большой Э. становится тот тип «завершения», который характерен для малых эпических жанров, т. е. творческое взаимодействие точек зрения разных субъектов. Именно в нем, а не в каких-либо внешних «значительных» событиях теперь обнаруживается, по мысли Э. Ауэрбаха, «стихийная общность жизни всех людей».

«Содержательность» позиции эпического субъекта (в ее «сообщающем» варианте) принято связывать с вопросом об «эпическом миросозерцании», свойственном, как полагают многие современные исследователи, эпопее, а также и роману, который на нее ориентирован, но отнюдь не роману в целом: коль скоро этот жанр изображает современность, временна́я дистанция не должна в нем доминировать. Однако дистанция может и не зависеть так непосредственно от изображенного времени. Например, у Толстого пассаж, оценивающий исторические события в начале третьего тома «Войны и мира» («И началась война...»), можно, разумеется, объяснить исторической дистанцией, хотя это и будет не совсем точно; но другой – в «Воскресении» («Как ни старались люди, собравшись в одно место несколько сот тысяч...») – такому объяснению уже никак не поддается. Нельзя приписать его и тяготению романа к эпопее; наоборот, тип художественного времени в этом высказывании, по-видимому, восходит к таким малым эпическим жанрам, как проповедь, басня, *притча* (Лихачев, с. 275–276). Следовательно, в варианте «вненаходимости» содержательность позиции эпического субъекта в больших и малых формах аналогична. Еще более очевидно это родство противоположных эпических форм относительно предельно внутренней точки зрения. Ситуация рассказывания в Э. – постоянное разрешение фундаментального для нее противоречия между полярными возможностями: ограниченной причастностью к событию (внутренняя, «драматическая» позиция субъекта) и безграничной от него отстраненностью (позиция «эпической объективности»), между «частной» заинтересованностью и безразличной всеобщностью.

Лит-ра: *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976; *Бочаров С.Г.* «Война и мир» Л.Н. Толстого // Три шедевра русской классики. М., 1971; *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992; *Миллер Т.А.* Основные этапы изучения «Поэтики» Аристотеля // Аристотель и античная литература. М., 1978; *Тамарченко Н.Д.* Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997; *Тамарченко Н.Д.* Эпика // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997;. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966; *Stanzel F.K.* Typische Formen des Romans. 12. Aufl. Göttingen, 1993.

Н.Д. Тамарченко

ЭПИЛОГ (греч. epilogos – завершающая часть речи или пьесы, производное от epilegein – сказать в дополнение) – 1. Заключение или финальная часть недраматического литературного *произведения*, которая обычно служит его обрамлением или завершением и разъясняет его идею. Может быть также названо послесловием; 2. Речь, часто в стихах, хора (в античной *драме*) или актера, адресованная публике и находящаяся в конце пьесы; 3. *Повествование* о том, как сложились судьбы *героев* после рассказанных в основной части произведения *событий*.

В английском театре, по мнению его историков, форма Э. была установлена Б. Джонсоном в «Пирушке Цинтии». Э. в произведениях Джонсона обычно отстаивают достоинства его пьесы и защищают ее от ожидаемой критики. Расцвет *пролога* и Э. в истории английской драмы приходится на период Реставрации. С 1660 года до момента упадка драмы в царствование королевы Анны, пьесы создавались в Лондоне без П. и Э. После XVIII столетия Э. писались очень редко. В более позднее время драматический Э. – финальная сцена, главное назначение которой установить границы изображения, как например в «Кавказском меловом круге» Брехта. В драме и *эпике* (преимущественно в *романе*) XIX–XX вв. Э. – обычно изображение событий и дальнейших судеб героев после завершения-развязки и разрешения основного *конфликта* произведения.

В Э. подводится итог идеологическим последствиям главного конфликта. В романе как жанре, открытом неза-

вершенной, становящейся действительности (М.М. Бахтин), необходимость формального завершения в связи с открытостью *финала* приобретает особое значение. Закономерно, что все основные романы Ф.М. Достоевского завершаются Э. Аналогична функция Э. в «Войне и мире» Л.Н. Толстого. Б.В. Томашевский определяет Э. как прием «комканья повествования под конец», который отделен временным разрывом от основного времени повествования, отличается убыстрением его темпа и является весьма ощутимой отметкой конца романа.

Лит-ра: *Калашников В.А.* Эпилог // КЛЭ. Т. 8. М., 1975; *Ламзина А.В.* Рама произведения // ЛЭТП; *Томашевский Б.В.* ТЛП. М. 2003.

И.А. Юртаева

ЭПИСТОЛА – см.: *Послание стихотворное*

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ПРОЗА – 1) совокупность писем какого-либо писателя к другим писателям или частным лицам (например, «Э. п. М. Цветаевой», «Э. п. А.С. Пушкина»); 2) прозаические литературные *произведения*, использующие форму письма, переписки.

1. В первом отмеченном случае существенную роль играет соотнесение *автора* частной переписки и литературных произведений. Интересно, что письма частных лиц, не являющихся писателями, Э. п. чаще всего не называют, а когда речь идет о совокупности писем двух адресантов, по отношению ко всем текстам – и писательским, и не писательским чаще всего употребляют слово «переписка» (напр., переписка Н.М. Карамзина с И.Г. Лафатером или А. Синявского с редакцией серии «Библиотека поэта» и т. д.). Несмотря на то, что переписка подразумевает, по крайней мере, двух корреспондентов, иногда именно так, а не Э. п., называют совокупность всех писем писателя разным адресатам (напр., переписка И.А. Бунина или корпус переписки русских писателей, представленный на электронном ресурсе «Обширная переписка» по адресу: http://realletters.narod.ru).

М.М. Бахтин в работе «Проблема речевых жанров» обратил внимание на различия письма как бытового жанра письменного общения и письма как «вторичного», литературного жанра – части художественного целого. По-видимому, следует разграничивать понятия *эпистолярной прозы* и *переписки* не по авторству, а по адресованности и/или целеполаганию. Если письмо адресовано частному лицу или написано с утилитарной целью, то следует говорить о переписке, даже если автором является писатель. Известно, например, что И.А. Бунин настойчиво запрещал публиковать свою частную переписку, выводя ее за рамки своего литературного творчества. (См. напр.: Рогачевская). Встречаются, правда, частные письма, изначально подразумевающие опубликование или адресованные широкому кругу читателей. Например, Лафатер в ответах юному Карамзину на его философские вопросы явно рассчитывал на более широкую публику, тем более что в своих письмах давал разрешение на их публикацию. В этом случае переписка тесно сближается с литературой и, по-видимому, может называться Э. п.

2. Э. п. во втором значении встречается двух типов: публицистика, использующая форму письма как риторический прием («Письма Плиния Младшего», «Персидские письма» Монтескье, «Письмо другу, жительствующему в Тобольске» А.Н. Радищева, «Письма без адреса» Н.Г. Чернышевского) и художественная проза – роман, повесть («Опасные связи» Ф. Шодерло де Лакло, «Страдания юного Вертера» И.В. Гете, «Переписка» И.С. Тургенева, «Мартовские иды» Т. Уайлдера). Можно выделить пограничные варианты, в которых публицистическая составляющая равноправна с художественной («Письма из Англии» Вольтера, «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина).

Художественные произведения, относимые к Э. п., обладают не только формальными признаками письма, но и особого рода *эстетическим объектом*. Им, во-первых, свойственно условное двойное авторство: наряду с *автором* произведения существуют и «автор/авторы» приводимых в нем писем (напр., Вертер и автор, который «собрал все, что удалось <...> разузнать об истории бедного Вертера»). Эта двойственность наблюдается даже в тех случаях, когда оба «лица» совпадают текстуально: напр., в «Письмах русского путешественника» авторство «писем к друзьям» принадлежит Путешественнику, который, обладая биографическими чертами Н.М. Карамзина, все же не совпадает с автором-повествователем всего произведения. А также там, где формального отдельного «голоса» за автором-повествователем не закреплено («Бедные люди» Ф.М. Достоевского). Во-вторых, – двойная адресованность: произведение одновременно обращено к явленному в тексте *адресату* («друзьям», «Тациту», «милому Вильгельму» и т. п.) и к имплицитному *читателю*, публике. Это влечет за собой сближение читателя с «интимным» адресатом, вовлечение его в *сюжет* произведения. Таким образом, сюжет Э. п. подразумевает процесс переписки (написание письма, получение/неполучение ответа и т. д.), который, при наличии условно-реальной истории героев и их взаимоотношений, вступает с нею во взаимодействие/противоречие. Герой – автор писем, сообщает только о тех событиях, которые ему известны: отсюда – фрагментарность, отрывочность в развитии «жизненного» сюжета. И, наконец, структура Э. п. подразумевает «*игру*» с оппозицией вымышленности/подлинности: или манифестируется «подлинность», «невыдуманность» («Письма русского путешественника» Карамзина) или, напротив, вымышленность писем не только не скрывается, а подчеркивается, акцентируется, чем достигается нужный автору сатирический или публицистический эффект («Почта духов» И.А. Крылова, «Персидские письма» Монтескье).

Лит-ра: *Бахтин М.М.* ЭСТ. М., 1979; *Елистратова А. А.* Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм. М., 1973; *Муравьев В. С.* Эпистолярная литература // ЛЭС; *Рогачевская Е.* Чужие письма: автор – адресат – публикатор – читатель: Переписка Алдановых и Буниных на фоне эпистолярного наследия писателей-эмигрантов первой волны // Солнечное сплетение [Электронный ресурс] http://www.plexus.org.il/texts/rogachevskaja_chujie.htm. режим доступа: свободный); *Рогинская О.О.* Роман в письмах как тип художественного текста // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001; *Рогинская О.О., Тамарченко Н.Д.* «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы) // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2001; *Соколянский М.Г.* Эпистолярный роман // Литературоведческие термины: материалы к словарю. Вып. 2. Коломна, 1999; *Altman J.G.* Epistolarity: Approaches to a Form. Columbus, 1982; *Calas F.* Le Roman epistolaire. Paris, 1996.

М.Я. Сорникова

ЭПИТЕТ – см.: *Лирика*

ЭПИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ – см.: *Эпика*

ЭПИФОРА – см.: *Фигуры риторические*

ЭПОПЕЯ (греч. epopoiia – эпическое поэтическое произведение) полуфольклорный, полулитературный *жанр*, древнейший вариант *большой эпической формы*, источником которого служит национальное предание, а структуру художественного целого характеризуют: 1) «абсолютное прошлое» (иерархически недосягаемый для певца и слушателей мир героических «начал» и «вершин» национальной истории) как предмет изображения; 2) благоговейная установка потомка как произносителя эпического слова (слова по преданию); 3) абсолютная эпическая дистанция, отделяющая изображенный мир от времени певца и его слушателей и 4) абсолютное равенство себе и сплошная овнешненность *героя*, который «стал всем, чем он мог быть, и... мог быть только тем, чем он стал» и в котором «внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости», а «точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения других» (М.М. Бахтин).

В научной литературе об Э. сосуществуют два в значительной мере чуждых друг другу и даже взаимоисключающих направления с принципиально различными методами изучения жанра и его характеристиками: эволюционно-генетическое и структурно-морфологическое. Расхождения начинаются уже с обозначения или названия предмета. Для исследования, направленного если не исключительно, то преимущественно на генезис и трансформацию большой *эпики* в древности и в средневековье, на её взаимоотношения с мифом и фольклором, с одной стороны; исторической действительностью – с другой, этот предмет – «героический эпос». Сюда относят на равных правах как эпические *поэмы* («Э.») древнего мира (Греции и Индии), так и эддические песни о героях, французские «chanson de geste» («песни о деяниях») и русские былины. С такой точки зрения, термин «Э.» – «устаревшее обозначение для эпоса, в узком смысле эпоса о богах и героях» (Г. фон Вильперт). Для противоположного подхода, напротив, термин «героический эпос» – обозначение целой группы жанров, хотя и родственных, но в то же время существенно различных. Однако в этих различиях и заключается суть дела. В эволюционно-генетической перспективе форму «Э.» как целого можно объяснить, исходя из «живой эпической традиции» (современной исследователю), как это предлагал еще А.Н. Веселовский: она оказывается результатом либо «циклизации» эпических песен, либо «разбухания» эпизода, содержащегося в одной из них. По логике другого подхода, «тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической традиции... мы не знаем», а те «эпические героизующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпопей, уже на почве древней и могучей эпической традиции» (Бахтин, с. 457-458). «Историко-генетическая поэтика эпоса» (В.М. Жирмунский, С.М. Боура, Е.М. Мелетинский, Б.Н. Путилов и др.) видит в «героическом эпосе» трансформацию либо ряда (нескольких групп) «героических» мифологических *мотивов*, либо сосредоточившего в себе эти мотивы более древнего *жанра* «богатырской сказки». В свете же представлений о специфической целостности Э. (О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтин, П.А. Гринцер) она характеризуется в первую очередь определенной «композиционной схемой» (комплекс мотивов «утрата – поиск – обретение», связанный с сюжетообразующей ролью похищения и поиска жены), «свойственной также и мифу», но используемой – в отличие от мифа – в качестве «матрицы, по которой отливался уже чисто эпический материал». Миф, сказка и эпос, с такой точки зрения, «не являются, по сути своей, наследниками или воспреемниками друг друга, а изоморфными жанровыми видами, развившимися из одного источника и испытавшими на определенных стадиях своего формирования влияние однородных композиционных стимулов» (Гринцер, с. 289, 296). Наконец, если первое из указанных направлений в науке о героическом эпосе восходит к позитивизму второй половины XIX в. (А.Н. Веселовский), то второе – к философской эстетике рубежа XVIII–XIX вв. (Гегель и Шеллинг, Гете и Шиллер).

Структурная основа *сюжета* (его «композиционная схема») в достаточной степени отличает Э. от родственных ей жанров «героического эпоса». В частности, фаза «поиска», связанная с **ретардацией**, т. е. торможением (напр., в «Рамаяне» и «Одиссее»), способствует введению большого количества эпизодов и *персонажей*, расширяющих общую картину мира: ведь значимы, по Гегелю, не только цель героя и её достижение, но и всё, что может ему встретиться на пути. Это также отражает непосредственное единство в Э. индивидуального и космического. А сходство противоположностей «утраты» и «обретения», т. е. семантика *циклического сюжета*, говорит о гармоническом равновесии в изображенном мире, которое выражает идею включенности человека и его судьбы в «вечное чередование жизни и смерти» (Лосев, с. 167) или – в другой формулировке – соответствует основному «образу круговорота жизни – смерти – жизни» (Фрейденберг, с. 226-227). Кроме того, в соотношении как *событий*, так и персонажей Э. проявляется **принцип дупликации** (Гринцер, с. 222): в частности, с главным героем равнодостойны и ему функционально тождественны, с одной стороны, его противники; с другой – его соратники (братья или побратимы). Эти особенности говорят о «безусловном внутреннем и внешнем единстве личности и родоплеменного коллектива» (А.Ф. Лосев), составляющем специфику героизма не только у Гомера, но и в целом в древней Э. Напротив, средневековому героическому эпосу в упомянутых вариантах – скандинавском, французском и русском – свойственна установка на **исключительность** того или иного (в зависимости от конкретного сюжета песни) главного героя по сравнению с его «родоплеменным коллективом»: «Герои привлекают аудиторию не своими этическими качествами, а неслыханностью свершаемых ими деяний» (Гуревич, с. 49). **Оценка** героя становится проблемой, в частности, в былине, ибо на него возможны (чего не было в Э.) разные *точки зрения*. Структура целого в этих жанрах и подчинена задаче апологии и определенной идеализации героя (отнюдь не в этическом смысле), т. е. демонстрации его безусловного превосходства: утверждению его исключительной мощи или хитрости, своеволия, упоения местью, презрения к смерти и т. д., и т. п. (ср. напр., анализ *композиции* былины у А.П. Скафтымова).

Лит-ра: *Бахтин М.* Эпос и роман // Бахтин М. ВЛЭ; *Боура С.М.* Героическая эпическая поэзия. М., 2002; *Веселовский А.Н.* История или теория романа? // Веселовский А.Н. Избр. статьи. Л., 1939; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974; *Гуревич А.Я.* «Эдда» и сага. М., 1979; *Жирмунский В.М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса // Жирмунский В.М. Избр. труды. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979; *Лорд А.Б.* Сказитель. М., 1994; *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960; *Лукач Д.* Теория романа // НЛО. 1994. №9; *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.,

1968; *Михайлов А.Д.* Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. М., 1995; *Неклюдов С.Ю.* Время и пространство в былине // Славянский фольклор. М., 1972; *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. Изд. 2-е. М., 1958; *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988; *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994; *Стеблин-Каменский М.И.* Звери, боги, герои // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978; *Фрейденберг О.М.* ПСЖ. М., 1997; *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960; *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966.

Н.Д. Тамарченко

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА – смежные дисциплины различной широты охвата, имеющие дело с *литературой художественной*. В отличие от *поэтики*, основанной Аристотелем более 2300 лет назад, Э. возникает лишь в середине XVIII в. (первый том «Эстетики» А. Баумгартена выходит в 1750 г.) в качестве философского осмысления художественной деятельности, ее предпосылок и социальной значимости. Под не вполне адекватным наименованием «чувственное познание» немецкая классическая Э. обнаружила для исследования феномен эмоциональной рефлексии, представляющей собой «переживание переживания» (Бахтин). Новая дисциплина, открывшая подлинный «исток художественного творения» (Хайдеггер), вытеснила нормативную поэтику с ее «ремесленным» подходом к литературе, но во второй половине XIX в. была, в свою очередь, оттеснена позитивистской *историей литературы*. Возрождение в XX в. поэтики в качестве систематико-научного знания произошло с опорой как на *лингвистику* (обретшую полноценный научный статус и заполнившую собой опустевшую нишу нормативной *риторики*), так и на философскую Э. Последнее предполагало «методически продуманную оглядку ... на единство искусства как области единой человеческой культуры» (Бахтин. ВЛЭ, с. 10) и, как следствие, «специфицирующую» установку на принципиальный учет *художественности* своего предмета.

Своеобразие эстетического выявляется в его противопоставлении логическому. Если логический объект, логический субъект и то или иное логическое отношение могут мыслиться раздельно, то субъект и объект эстетического отношения являются неслиянными и нераздельными его полюсами. Предмет созерцания оказывается *эстетическим объектом* только в присутствии эстетического субъекта (тогда как логическая задача остается таковой и тогда, когда ее никто не решает). И наоборот: созерцающий становится эстетическим субъектом только перед лицом эстетического объекта. Эстетическое отношение состоит в одновременной актуализации объекта и самоактуализации субъекта. К тому же, логическое отношение безадресно (внесоциально), тогда как, по Канту, эстетическое «суждение вкуса – общественное суждение и способствует общению» (ПМЭМ. Т. 1, с. 78); оно неустранимо предполагает солидарность «другого», сознательно или бессознательно оглядывается на того, с кем бы субъект мог разделить свое восхищение, умиление, сострадание, насмешку, – на виртуального *адресата*. В этом состоит отличие эстетического от гедонистического (субъективного удовольствия, не разделяемого с социально значимым другим).

Объективной основой эстетического является целостность созерцаемого, его полнота и неизбыточность («ни прибавить, ни убавить»), именуемая обычно красотой. Словом «красота» характеризуют по преимуществу меру внешнего совершенства явлений; между тем объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность: не только целостность тела (вещи), но и души (личности); внутреннее единство духовного «я» есть высшая форма целостности, доступной эстетическому восприятию.

Субъективную сторону эстетического составляет эмоциональная рефлексия, направленная на первичное, «непосредственно-созерцательное переживание» (Кон, с. 28) и позволяющая «в себе самом увидеть другого до конца» (Бахтин. ЭСТ, с. 18). Поэтикой на санскрите она была осмыслена в категории «раса», определявшейся как «такое восприятие, в котором чувство ... представляется объектом вкушения», «носит всеобщий характер и ... составляет объект внутреннего созерцания» (Абхинавагупта, с. 416-417). Это «созерцание второго порядка, ... которое совершается через чувственное впечатление, но не растворяется в нем» и «является очевидно творческим» (Гартман, с. 36-37). Влюбленность, веселье, ужас и т. п. первичные, непосредственные эмоциональные реакции эстетическими не являются; ключевым моментом эстетического отношения выступает вторичное переживание влюбленности, веселья, ужаса и т. д., опосредованное «эстетически завершенным явлением – героем» (Бахтин. ЭСТ, с. 18).

Интерсубъективная природа эстетического состоит в его сообщительности, эмоциональной «заразительности», ценностной открытости. Эмоциональная рефлексия неустранимо обладает диалогической соотнесенностью с иным сознанием, без которого она оказывалась бы зеркальным удвоением рефлектируемого переживания и не порождала бы никакого ценностного содержания. Эстетический «принцип вкуса» является «субъективно всеобщим», он «не говорит, что каждый будет согласен с нашим суждением, а говорит, что он должен согласиться» (Кант, с. 244), приобщаясь к актуальной *ценностной структуре*.

Эстетическая деятельность является оцельнением некоторого содержания – приданием оформляемому завершенности (полноты) и сосредоточенности (неизбыточности). Для литературы таким содержанием оказывается присутствие некоторого «я» в мире, что требует обращения к воображению (см. *Образ художественный*), к воображенному «я» *героя* в воображенном мире, ибо только в условной реальности *мира персонажей* достижимы подлинная завершенность и соредоточенность целого (тогда как завершение действительной жизни тождественно смерти). Специфическая целостность художественной реальности достигается благодаря наличию у нее абсолютного «ценностного центра» (Бахтин), какой в реальном течении окружающей нас жизни отсутствует. Таким центром здесь выступает инстанция героя, творчески завершаемого *автором*.

Наиболее существенным моментом, привносимым Э. в поэтику, является подход к литературному *произведению* как к эстетическому объекту, не сводимому к внешней стороне произведения – *тексту художественному*. Принципиально важным следствием фундаментального эстетического императива целостности для поэтики является практическая неразрывность содержания и формы произведения искусства как граней единого целого.

Лит-ра: *Абхинавагупта.* Абхинавабхарати // ПМЭМ. Т. 1. М., 1962; *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. 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. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ. М., 1979, 1986; *Буров А.И.* Эстетическая сущность

искусства. М., 1956; *Волкова Е.Г.* Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М., 1976; *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991; *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968–73; *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987; Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987; *Гумбольдт В.* Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966; *Кон И.* Общая эстетика. М., 1921; *Кроче Б.* Эстетика // Кроче Б. Антология сочинений по философии. СПб., 1999; *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. Т. 2. М., 1986; *Поспелов Г.Н.* Эстетическое и художественное. М., 1965; *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976; Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002; *Соловьев Вл.* Красота в природе. Первый шаг к положительной эстетике. // Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988; *Тамарченко Н.Д.* Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001; *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911; *Чернышевский Н.Г.* Эстетика. М., 1958; *Шпет Г.Г.* Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1; Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века. М., 2003. См. также список лит. к ст. *Художественность; Литература художественная.*

В.И. Тюпа

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ содержательная сторона эстетической интенции (творчески оцельняющей направленности сознания на реальный или воображаемый предмет: вещь, личность, ситуацию, событие). Э. о. «не существует сам по себе, а только для эстетически воспринимающего субъекта» (Гартман, с. 123). Всякая эстетическая деятельность состоит в наделении своего предмета «формой самодостаточности» (Бахтин), ценностной завершенности, т. е. «совершенством» в ракурсе определенной эстетической модальности (см. *Модусы художественности*). Ремесла привносят эстетический момент в утилитарную деятельность изготовления вещей в той мере, в какой их «украшают», придавая им вторичную, дополнительную значимость объекта любования. В области искусства переоформляющая эстетическая деятельность, питаемая эмоциональной рефлексией (см. *Эстетика и поэтика*), направлена не столько на материал, композиционное оформление которого является следствием архитектонической (см. *Архитектоника*) оформленности Э. о., но в первую очередь на жизненное содержание человеческого присутствия в мире. «Внешнее произведение ... дает лишь побудительный толчок», вследствие которого Э. о. «в воспринимающем сознании возникает только в особом акте вторичного творчества» (Христиансен, с. 42); он выступает как «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение» (Бахтин. ВЛЭ, с. 17). Предметом эстетически продуктивного художественного (см. *Художественность*) созерцания является личностная целостность феноменов человеческого бытия: «я-в-мире» как специфически человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности). В качестве Э. о. *произведение* представляет собой «ценностную ориентацию и уплотнение» воображенного мира вокруг «я» *героя* как «ценностного центра художественного ви́дения» (Бахтин. ЭСТ, с. 163). Будучи «телеологическим единством эмоциональных впечатлений» (Христиансен, с. 113), Э. о. «не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении» (Бахтин. ВЛЭ, с. 53); он – «граница, к которой устремляются интенциональные намерения творческих актов автора или перцептивных актов» воспринимающих (Ингарден, с. 528). Подобно празднику, который «существует только для тех, кто принимает в нем участие» (Гадамер, с. 319), Э. о. интерсубъективен: «Речь идет не только о совместном присутствии, а об интенции, объединяющей всех и препятствующей распаду человеческого единства» (Гадамер, с. 309). Архитектонические формы Э. о., например *трагическое*, «становятся возможными формами самопереживания» (Бахтин. ЭСТ, с. 58), а художественное восприятие, как и само творчество, представляет собой эстетическую самоактуализацию (остраненное узнавание) *автора* или *читателя* (эстетических субъектов) в Э. о. – образе «своего другого» (*героя*), оцельняемого и завершаемого ценностным *контекстом* воображенного мира.

Лит-ра: *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. ВЛЭ; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. ЭСТ; *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991; *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911. См. также список лит. к ст. *Эстетика и поэтика.*

В.И. Тюпа

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ – см.: *Эстетика и поэтика, Эстетический объект*

ЭТИКЕТ ЛИТЕРАТУРНЫЙ – см.: *Древнерусской словесности поэтика, Канонические жанры*

ЭТОС – см.: *Риторика и поэтика*

ЮМОР – см.: *Комическое*

ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ – 1. Синоним выражения «поэтичный язык», т.е. предназначенный для воплощения особого «поэтического» содержания («*соловей* можно – *форсунка* нельзя», как это сформулировал В. Маяковский); 2. Определенная традиция употребления языка в поэтических *произведениях*, основанная на исторически подвижной системе правил. Подобная система Я. п. существовала, например, в русской поэзии классицизма и была разрушена в пушкинскую эпоху; 3. Синоним выражения «речь поэтическая» в тех случаях, когда разграничение языка и речи не принципиально; 4. Специфическая форма национального языка с особой, не совпадающей с коммуникативной, поэтической функцией, которая характеризуется «направленностью на сообщение как таковое» (Р. О. Якобсон).

Сложность понятия Я. п. объясняется, с одной стороны, стремлением отождествить язык и искусство (А.А. Потебня); а, с другой, – противопоставить Я. п. языку «практическому» (ранние работы ОПОЯЗа) или литературному (М.И. Шапир). Несовпадение Я. п. с языком литературным осмысляется по-разному. Для одних филологов Я. п. – стиль литературного языка, обладающий особым статусом. Для других – Я. п. противопоставлен литературному как язык духовной культуры языку официального быта: один «ориентирован на изменение, на поиск новых выразительных возможностей», другой – «на общепонятный (облегченный) пересказ, повторение, популяризацию» (М.И. Шапир).

Нормативность литературного языка, фиксируемая в грамматиках и словарях, – «всего лишь «нулевая точка» эстетического отсчета для качественно иных норм» Я. п. (В.П. Григорьев). Как писал Л.В. Щерба, «когда чувство

нормы воспитано у человека, тогда-то он начинает чувствовать всю прелесть обоснованных отступлений от нее у разных хороших писателей». Функция Я. п. – воплотить в слове «индивидуально-неповторимый целостный образ бытия, который существует только в авторском воображении». Для этого «нужен язык, ориентированный не... на содержание сообщения, но на смыслы, «опредмечиваемые» писателем в тексте» (см.: *Текст художественный*). Этим объясняется «образный» характер Я. п., суть которого в том, что «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле. Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении: иначе это, действительно, было бы хроникой происшествий, а не поэзией» (Г.О. Винокур). Эта эстетическая цель диктует вторичную мотивированность выбора слова, не совпадающую с законами «практического языка».

В литературном произведении языковая форма является объектом постоянной рефлексии. Одними из первых это поняли русские формалисты, провозгласив вещественность, фактурность слова. В произведении словесного искусства слово приобретает «собственные вес и ценность», оно «ощущается как слово, а отнюдь не как простая презентация названного предмета или как взрыв эмоций» (Р.О. Якобсон). Отсюда приоритет внешней и внутренней формы над значением, главенство языковых структур, редуцирующих коммуникативную функцию. Сближая в тексте слова, утратившие этимологическую связь или не имевшие ее вовсе (см. *пароним*), поэт открывает новые, неожиданные смыслы, которые появились только благодаря «плану выражения».

Лит-ра: *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959; *Винокур Г.О.* О языке художественной литературы. М., 1991; *Григорьев В. П.* Поэтический язык; Язык художественной литературы // ЛЭС; *Кожевникова Н. А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986; *Степанов Ю.С.* Язык художественной литературы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990; *Шапир М. И.* Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 2000; *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975; *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

А.Г. Степанов

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – см.: *Литература художественная, Образ художественный, Речь художественная, Семиотика и поэтика, Стиль, Структура художественная*

ОСНОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ВЛ – Вопросы литературы.
ВЛЭ – Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
ВФ – Вопросы философии.
ВЯ – Вопросы языкознания.
ДКХ – Диалог. Карнавал. Хронотоп.
ЗЛ-Э – Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.
ИЛ – Иностранная литература.
ИП – Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940 и др. издания.
КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962–1978.
ЛН – Литературное наследство.
ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
ЛЭ-СЛТ – Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. М.; Л., 1925.
ЛЭТП – Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
МФЯ – Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929; М., 1993.
НЛО – Новое литературное обозрение.
ПИЛК – *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
ПК – *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М., 1970 и др. издания.
ПМЭМ – Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1-5. М., 1962–1970.
ППД – Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963 и последующие издания.
ПСЖ – Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936 и др. издания.
ПТД – *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929 и последующие издания.
РЛ – Русская литература (журнал).
СХТ – *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
СЛТ – Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
ТЗС – Труды по знаковым системам (Тарту).
ТЛП – *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
ТЛ-ПС – *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
ТЛ-ОПИО – Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1–3. М., 1962–1965.
ТС – *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.
ТФР – *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.
ФМЛ – *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.)* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928; М., 1993.
ФН – Философские науки.
ЭСТ – *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

СПРАВОЧНИКИ-ИСТОЧНИКИ

Греймас А.Ж., Куртэ Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М., 1983.
Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997.
Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.
Иванюк Б.П. Поэтическая речь. Словарь терминов. М., 2007.
Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001.
Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.
Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962-1978.
Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003
Культурология: Энциклопедия: В 2-х т. М., 2007.
Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Коломна, 1997.
Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. Коломна, 1999.
Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925.
Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
Мосткова С.Я., Смыкалова Л.А., Чернявская С.П. Английская литературоведческая терминология. Л., 1967.
Пави П. Словарь театра / Пер. с франц. М., 1991.
Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
Словарь терминов французского структурализма / Сост. И.П. Ильин // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М., 1975. С. 450–461.
Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003.
Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Вып. 2. Новосибирск, 2006.
Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1960–1970.
A Dictionary of Modern Critical Terms / Ed by R. Fowler. London; Henley; Boston, 1978.
Barnet S., Berman M., Barto W. Dictionary of Literary Terms. London, 1964.
Cuddon J.A. Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition. London, 1999.
Das Fischer Lexicon. Literatur. B. 1–3. Frankfurt a. M., 1996.
Daemmerich H.S. und I.G. Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. 2. Aufl. Tübingen; Basel, 1995.
Dictionaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIX siécle à nos jours / Sous la direction de L'Armentier. Paris, 1986.
Dictionary of World Literary Terms / Ed. By J.T. Shipley. London, 1970.
Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen / Hrsg. von O. Knörrich. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, 1991.
Frenzel E. Motive der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 4. Aufl. Stuttgart, 1992.
Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 8. Aufl. Stuttgart, 1992.
Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2001.

Hawthorn J. A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. New Jork, 1998.
Kleines literarisches Lexicon. 3., völlig erneuerte Aufl. B. 1. / Hrsg. Von W. Kayser. Bern; München, 1961.
Lasarus A. Modern Englisch. N. Y., 1971.
Le dictionaire du Littéraire / Publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002.
Lexique des termes littéraires. Sous la direction de Michel Jaretty. Paris, 2001.
Littérature et genre littéraires / Par J. Bessiere et al. Paris, 1978.
Lurker M. Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart, 1991.
Marchese A. Dizionario di retorica e di stilistica. Milano, 1991.
Meyers kleines Lexicon Literatur. Leipzig, 1986.
Morier H. Dictionaire de poétigue et rhétorigue. Paris, 1978.
Prince G. A Dictionary of Narratology. Andershot (Hants), 1988.
Scott A.F. Current Literary Terms. London, 1980.
Shaw H. Dictionary of Literary Terms. New York, 1972.
Sierotwieński S. Słownik terminów literackich. Wroclaw, 1966.
The Longman Dictionary of Poetic Terms. Ed. by J. Myers, M. Simms. New Jork; London, 1989.
Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989.
Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Claus Träger. Leipzig, 1986.

АВТОРЫ СТАТЕЙ

АБРАМОВСКИХ Е.В. – незавершенность произведения, неоконченность текста
АРТЕМОВА С.Ю. – внутренняя мера жанра, вымысел, канон жанровый, ода, послание, ролевая лирика, центон
БРОЙТМАН С.Н. – историческая поэтика, лирика, лирический субъект, параллелизм психологический, символ, тропы
БУРЕНИНА О.Д. – абсурда поэтика
ВОЛКОВА Т.Н. – вводные (вставные) жанры, исповедь как жанр
ГИРШМАН М.М. – образ художественный, проза, произведение, ритм, ритмическая композиция, стихотворение
ГУРОВИЧ Н.М. – портрет, описание, визуальное в литературе
ГЮНТЕР Х. – доминанта, остранение
ДАВЫДОВ Д.М. – примитивизма поэтика
ДОМАНСКИЙ Ю.В. – вариативность текста
ДАРВИН М.Н. – анакреонтическая лирика, антологическая лирика, книга стихов, роман в стихах, цикл
ДОМАЩЕНКО А.В. – образ художественный
ЖЕРЕБИН А.И. – бурлеск, травестия
ЗУСЕВА В.Б. – метаповествование, метароман
ЗЫРЯНОВ О.В. – повесть стихотворная, эпиграмма
ИСРАПОВА Ф.Х. – металирика
КАДУБИНА М.К. – перипетия, трагедия
КАРАВАШКИН А.В. – древнерусской словесности поэтика, житие, легенда,
КОЗЬМЕНКО М.В. – стилизация
КОЗЬМИНА Е.Ю. – роман-антиутопия, утопия
КОРЗИНА Н.А. – рамка
КОРЧИНСКИЙ А.В. – новая критика и поэтика, эксперимент в литературе
КРАВЧЕНКО Э.Я. – архаизм, варваризм, внутренний монолог, диалог (диалогическая речь), косвенная речь, монолог (монологическая речь), несобственно-прямая речь, прозаизм, прямая речь, реплика, речь художественная, сказ
КРИВОНОС В.Ш. – алогизм, беллетристика, испытания сюжет, миф в литературе, пародия,
КУКУШКИНА Л.А. – экспромт
КУЛИШКИНА О.Н. – афоризм как жанр, прием, фабула, философская повесть, формальный метод в поэтике
ЛАВЛИНСКИЙ С.П. – визуальное в литературе, фантастическое в литературе, читатель
ЛОБАНОВА Г.А. – описание, пейзаж, повествовательная ситуация
МАГОМЕДОВА Д.М. – автобиографический миф, баллада, глагольный стиль, голос, именной стиль, неканонические жанры, номинация, полифония, прозаизация, рассказ в стихах, символизма поэтика, словарь стихотворения, стилизация, стихотворный диалог, элегия
МАЛКИНА В.Я. – исторический роман, лирический сюжет, модальности поэтика, неосинкретизм, сентиментализма поэтика, синкретизма поэтика, субъектный синкретизм, эйдетическая поэтика
МАХОВ А.Е. – аллегория, игра, музыкальное в литературе, топос, эмблема
МИЛОВИДОВ В.А. – актант, внутренняя мера жанра, вымысел, знак, значение, интертекстуальность, натурализма поэтика, письмо (текст), постмодернизма поэтика, постструктурализм и поэтика, семиотика и поэтика
ОРЛИЦКИЙ Ю.Б. – басня, заглавие, стансы, твердые строфические формы, эпиграф
ПАВЛОВ А.М. – фантастическое в литературе
ПОЛУБОЯРИНОВА Л.Н. – компаративизм в поэтике, новелла, прием, фигуры риторические, формальный метод в поэтике
ПОЛЬШИКОВА Л.Д. – персонаж, ремарка, сказка литературная
ПОЛЯКОВА А.А. – готическая проза
ПРОХОРОВ Г.С. – книга прозы
РЫМАРЬ Н.Т. – барокко поэтика, лирический роман, плутовской роман, поток сознания, реализма поэтика, роман воспитания, романтизма поэтика
САВИНКОВ С.В. – дневниковая форма, мемуаристика
САМОРОДНИЦКАЯ Е.И. – классицизма поэтика
СИЛАНТЬЕВ И.В. – мотив
СКУБАЧЕВСКА-ПНЕВСКА А. – деконструкция в поэтике, карнавализация в литературе
СМИРНОВ И.П. – гротеск
СОРНИКОВА М.Я. – автобиографическая проза, эпистолярная проза
СТЕПАНОВ А.Г. – анаграмма, идиллия, метр, пароним, перенос, ритмика, рифма, системы стихосложения, сонет, стих, стиховедение и поэтика, строфа, эспромт, язык поэтический
ТАМАРЧЕНКО Н.Д. – авантюрная литература, авантюрное время, автор, анекдот, архитектоника, вариация, герой, гротескный субъект, детективная проза, жанр, жанровая система, завершение художественное, инвариант, интроспекция психологическая, историческое время, канонические жанры, катарсис, композиционные формы речи, композиция, компонент, конфликт драматический, кумулятивный сюжет,

мимесис, мир персонажей, мифопоэтическое время, монологический роман, неканонические жанры, образ автора, память жанра, первообраз, подражание, повествование, повествователь, повесть прозаическая, позиция авторская, полифонический роман, поэма, поэтика, притча, прозаическое иносказание, пуант, разноречие прозаическое, рассказчик, род литературный, роман, система персонажей, ситуация сюжетная, случай и необходимость в сюжете, смех в литературе, событие рассказывания, событие сюжетное, становления сюжет, стилистическая трехмерность, стиль, сюжет, сюжетная схема, сюжетология, тема, тематика, тип, точка зрения, трикстер, фантастика авантюрно-философская, формы эпики, характеристика, хронотоп, циклический сюжет, эпика, эпопея

ТЮПА В.И. – адресат, анализ художественного текста, героическое (героика), гетероглоссия, деталь, дискурс, дискурсная формация, драматизм, идиллическое, интонация, ироническое (ирония), комическое (комизм) в литературе, коммуникативная стратегия, компетенции дискурса, контекст, литература художественная, модус художественности, нарратив, нарратология, неклассическая художественность, объектная организация текста, парадигмы художественности, рассказ прозаический, речевой жанр, риторика и поэтика, сатирическое, смысл художественный, стихотворение в прозе, субъектная организация текста, трагическое в литературе, художественность, элегическое (элегизм), эстетика и поэтика, эстетический объект

УГРЕХЕЛИДЗЕ В.Г. – мелодрама, социально-криминальный роман

ФАДЕЕВА Н.И. – водевиль, действие, драма как жанр, драма как род, интрига, коллизия, комедия, трагикомедия, финал, экспозиция

ФАТЕЕВА Н.А. – лингвистическая поэтика, неологизм, стилистика

ФАУСТОВ А.А. – архетип, вариация, мифопоэтика, монтаж в литературе, фрагмент, характер

ФЕДУНИНА О.В. – видение, сон (персонажа)

ФЕДЯЕВА Т.А. – сатира

ФОМЕНКО И.В. – аллюзия, подтекст, реминисценция, словарь частотный, текст художественный, цитата, чужое слово

ФУКСОН Л.Ю. – интерпретация, ценностная структура произведения

ШАТИН Ю.В. – неориторика, структура художественная, структурализм в поэтике

ШКАРЕНКОВ П.П. – гимн, диалог прозаический (как жанр), экфрасис

ЮРТАЕВА И.А. – пролог, эпилог

Приложение: иноязычные аналоги терминов русской поэтики

I. К методологии сравнения

Цель предлагаемых вводных заметок (полный сравнительный материал см. в помещенной ниже таблице) – охарактеризовать соотношение важнейших терминов современной русской поэтики с их аналогами 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 также 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 (полный перечень источников см.: Справочники-источники). Научная литература привлекается иногда, чтобы создать контекст, необходимый для объяснения той или иной трактовки терминов и понятий. Конечно, сравнение осуществимо лишь при условии, что какая-то одна традиция будет избрана в качестве точки отсчета. Естественно, что для нас в этой роли выступает русская поэтика.

В центре внимания будет проблема литературного произведения. Следовательно, важнейшими окажутся термины, характеризующие произведение, во-первых, как результат творческой деятельности и момент социального общения: автор (автор-творец), герой (персонаж), читатель (адресат). Во-вторых, – как сложное целое: с одной стороны, мир героя, раскрывающийся в рассказанном событии (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 типические свойства и признаки художественной структуры. В русском варианте это в первую очередь жанр и род. С основными терминами связано, разумеется, большое количество частных и конкретизирующих, но эти связи мы здесь не рассматриваем.

1

«Автор» – термин латинского происхождения. Как указывает, например, Г. фон Вильперт, немецкий термин «autor», происходя от латинского auktor – «покровитель, создатель», означает «творец, в особенности субъект 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»[1].

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), т. е. от сочинителя как реального человека – частного и исторического лица. И первое, и второе уточнения находим в словаре, созданном группой преподавателей университетов Франции: «Иногда есть тенденция смешивать автора (auteur) с

---

[1] *Wielpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 69. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в скобках после цитаты.

тем, кто рассказывает (le narrateur), записывает (le scripteur), т. е. с героем произведения; следовало бы оставить, со всей строгостью, термин "автор" за определенной модальностью текстуального присутствия, "интервенциями автора", "словами автора"»[2].

К аналогичной установке на разграничение биографического и «внутритекстового» автора современный английский словарь добавляет учет творческой реакции читателя. По В. Буту (W.C. Booth), 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»[3].

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 единственная форма его бытия[4]. Поэтому в приведенных определениях и не отмечается признак деятельности автора. По Бахтину, он – «эстетически деятельный субъект» в противоположность герою, деятельность которого имеет жизненные, а не эстетические цели.

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, S. 298). Как видно, этот термин вполне тождествен используемому в русском литературоведении термину «персонаж» (в его широком смысле). Так же обстоит дело с термином «герой», утратившим, по общему мнению, первоначальное «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». Отсюда возможность «негероического, пассивного, проблематичного, 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 англоамериканском 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), который дает 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 (Charakter), которому симпатизирует читатель или слушатели»[5]. 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 её – 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 (Charakter) в

---

[2] Lexique des term littéraires / Sous la direction Michel Jaretty. Paris, 2001. P. 46–47. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте указанием страниц.

[3] *Hawthorn J.* A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. Bristol, 1998. P. 13–14. При последующих ссылках страницы указываются в тексте.

[4] 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: *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960. С. 49–51.

[5] Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. Boston, 1970. P. 144.

литературе»[6]. Аналогичные колебания между отождествлением героя и персонажа и стремлением разграничить сферы употребления этих двух терминов, опираясь на изначальную семантику слова «герой» (см.: статью «Герой» А.А. Тахо-Годи в «Мифах народов мира») существуют 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 романтической 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 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»)[7], 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»[8].

Заметная близость обнаруживается между разноязычными терминами, обозначающими понятие «читатель». В словаре Геро Фон Вильперта четко разграничиваются реальный читатель и читатель как созданная произведением роль «имманентного адресата». Особо отмечены случаи, когда эта роль материализуется в персонаже: «Этот "внутриэстетический" или "имманентный" 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 Дж. 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».

Русская литературоведческая традиция стремится отграничить понятие сюжета как последовательности мотивов (событий и ситуаций), складывающихся в определенную сюжетную 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», а для

---

[6] *Myers J.E., Simms M.* The Longman Dictionary of Poetic Terms. New Jork; London, 1989. P. 133.

[7] *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.

[8] *Барт Р.* S/Z / Пер. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. М., 1994. С. 82.

второго – собственно «сюжет»[9]. 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[10].

М.М. Бахтин, как известно, предложил соотносить термины и понятия «фабула» и «сюжет» с двойной ориентацией произведения: на «тематическую действительность» и на реальную действительность, в которой произведение воспринимается[11]. Однако этот подход далеко не везде принят и не всегда признается продуктивным даже в рамках русской традиции. Решающе важно, на что направлена, по мнению литературоведов, активность автора-творца. Если считается, что интенции автора противостоит хотя и созданное им, но относительно автономное бытие героя, то эстетически значимыми становятся в первую очередь пространственно-временные 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»[12], а также «событие» (как перемещение персонажа через пространственно-временные границы в его мире) и «хронотоп»[13]. В словаре Г. 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 временным континуумом»; время особо значимо именно «для повествовательного искусства, события которого возникают только в языке» (S. 1043–1044).

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, смешению соответствующих понятий.

В словаре Дж. Хоторна делается попытка синхронизировать понятия «фабула» и «сюжет» в разноязычном литературоведческом употреблении. Так, по его мнению, во французском литературоведении (Ж. Женетт) для обозначения набора событий в их хронологической последовательности используется слово «история» (l'histoire), а для хода их изложения – понятия «дискурс» (discours) или «рассказ» (résit). В англоязычном же литературоведении употребляются, согласно Дж. Хоторну, соответственно, с одной стороны, слова «fable» или «story»; с другой – «plot» (эквивалент русского термина «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 их общепризнанной трактовки (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 со-

---

[9] См.: *Томашевский Б.В.* ТЛ-П. М., 1996. С. 179–190.

[10] См.: *Бахтин М.* ВЛЭ. С. 403.

[11] См.: *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.).* ФМЛ. М., 1993. С. 155.

[12] ЛЭС. С. 487–489; ЛЭТП. Стлб. 1174–1177.

[13] ЛЭТП. Стлб. 1007, 1173.

бытием-катализатором (catalyses), которое не существенно для понимания хода действия, но стимулирует его развитие, и событием, составляющим ядро (nuclei) действия (p. 72).

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) (Hawthorn, p. 149). Во французском языке этому термину соотвстствует аналог – résit (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 рассказывания. Согласно словарю под редакцией М. Жаретти (p. 283), для обозначения последнего нужно употреблять термин «наррация» (narration). 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 русский термин «событие рассказывания» (М. Бахтин) имеет аналоги как в английском, так и во французском языках. Такого рода событие, т. е. сам акт рассказывания или «осуществление повествования» (narration), часто отграничивают, с одной стороны, от представляющего собой результат этого акта, уже запечатленного *порядка изложения событий*, т. е. «сюжета» (plot, résit, discours), а с другой – и от понятия фабулы (fable, story, l'istoire) 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 Г. 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 (очевидно, брехтовском). 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»[14]. 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 событий, в том числе и полноценным персонажем, находиться вне или внутри художественного пространства. В этой связи различаются также степени надежности субъектов рассказывания как источников сведений и истолкователей смысла происходящего (p. 151). Эта трактовка, как и у Г. фон Вильперта, включает в себя два основных типа повествующего субъекта, но 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 Жаретти обозначастся также термином «ар-

[14] *Shaw H.* Dictionary of Literary Terms. N. Y., 1972. P. 251.

хи-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.

В немецком языке термин «Gattung», как указывает словарь Г. фон Вильперта, обозначает «две основательно различающиеся группы» (произведений). Ссылаясь на Гете, 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" (Гете), 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). Согласно словарю Фаулера, такой разнобой в использовании терминов свидетельствует о том, «какой путаницей окружена теория жанров»[15]. Словарь Лазаруса обозначает термином «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»[16].

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, по мнению авторов, в XVIII в. добавляется группа лирических жанров. Может показаться, что понятие жанра во французском литературоведении совпадает с понятием «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 некоторых специальных литературоведческих исследованиях, по крайней мере, французских, такое различение налицо[17]. В этом случае научный уровень справочной литературы явно не соответствует уровню специальных работ.

Итак, теоретически обоснованное различение двух групп литературных произведений и, соответственно, двух важнейших понятий с общим значением «тип произведения» вполне утвердилось лишь в немецкой и русской научной традиции[18]. Но и здесь – при общности исходного пункта в об-

---

[15] A Dictionary of Modern Literary Terms / Ed. by R. Fowler. L., 1973. P. 82.

[16] *Lasarus A.* Modern Englisch. N. Y., 1971. P. 128.

[17] См.: *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М., 1997. С. 9-10).

[18] Такого различения не обнаруживает, напр., развернутый анализ ряда англоязычных исследований по теории жанра (включая обзорную книгу П. Хернади) в монографии: *Чернец Л.В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 43-66.

ласти «генологии» – расхождения начинаются там, где возникает вопрос: какие именно структурные особенности позволяют относить данное произведение к тому или иному литературному роду, а также жанру?

В словаре Г. 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 Г. фон Вильперт в данном случае характеризует лишь особую тематику и проблематику, отличающую роман от эпоса («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 его от всех других жанров[19]. Правда, в справочной литературе, даже и русской, эта идея, вошедшая в научный оборот еще в начале 1970-х гг., пока отражения не получила. Поэтому либо продолжаются бесплодные (как показано в том же исследовании Бахтина «Эпос и роман») попытки определить *канон* этого жанра[20], либо признается невозможной какая бы то ни было характеристика его структурного инварианта – как в словаре Шипли (p. 215)[21], 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.[22] Последние два подхода вполне могут сочетаться. Например, статья «Der Roman» в немецком словаре, специально посвященном литературным жанрам, начата утверждением: роман «ускользает от общеупотребительной и устойчивой дефиниции по той простой причине, что не существуют романы вообще, есть лишь “много романов”»[23]. Подводя общие итоги нашего краткого сравнительно-терминологического экс-

---

[19] См.: *Бахтин М.* ВЛЭ. С. 454–455.

[20] ЛЭТП. Стлб. 889–890.

[21] Ср. также: Dictionaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIX siécle 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»).

[22] Lexique des termes littéraires / Sous la direction Michel Jaretty. P. 382.

[23] Formen der Literatur in Einzeldarstellungen / Hrsg. Von O. Knörrich. Stuttgart, 1991. S. 297.

курса, можно заметить, что различия в трактовках понятий, характерные 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.

Е.А. Полякова, Н.Д. Тамарченко

II. Сравнительная таблица разноязычной терминологии поэтики

Русский	Англ.	Нем.	Франц.	Итал.	Польский
абсурда поэтика	absurd	Absurd, absurde Literatur	absurde	assurdo	absurd
авангардизма поэтика	avant-garde	Avantgarde	avant-gardisme	avanguardismo	awangard
авантюрная литература	adventure literature	—	—	—	literatura przygodowa
авантюрное время	adventure-time, adventuristic time	—	—	—	czas awanturniczy
автобиографическая проза	autobiographical prose	autobiographische Prosa	prose autobiographique	prosa autobiografica	proza autobiograficzna
автобиографический миф	autobiographical myth	autobiographischer Mythos	mythe autobiographique	mito autobiografico	legenda autobiograficzna
автор	author	Autor	auteur	autore	autor
адресат	addressee	Adressat	destinataire	ricevente, destinatario	adresat
актант	actant	Aktant	actant	attante	aktant
аллегория	allegory	Allegorie	allégorie	allegoria	alegoria
аллюзия	allusion	Allusion	allusion	allusione	aluzja
алогизм	alogism	Alogismus	alogisme	alogismo	alogizm
анаграмма	anagram	Anagramm	anagramme	anagramma	anagram
анакреонтическая лирика	anacreontic poetry	Anakreontik	lyrique anacréontique	lirica anacreontica	poezja anakreontyczna
анализ текста художественного	analysis of the literary work	Analyse	analyse	analisi	analiza dzieła literackiego
анарративность	anarrativity	—	—	—	anarracyjność
анекдот	anecdote	Anekdote	anecdote	aneddoto	anegdota
антологическая лирика	anthological poetry	anthologische Lyrik	lyrique anthologique	lirica antologica	poezja antologiczna
архаизм	archaism	Archaismus	archaisme	arcaismo	archaizm
архетип	archetype	Archetyp	archétype	archetipo	archetyp
архитектоника	architectonics	Architektonik	architectonique	architettonica	architektonika
афоризм как жанр	aphorism as a genre	Aphorismus	aphorisme	aforisma	aforyzm jako gatunek
баллада	ballad	Ballade	ballade	ballata	ballada
барокко поэтика	baroque	Barock	baroque	barocco	barok
басня	fable	Fabel	fable	favola	bajka, baśń
беллетристика	belles-lettres	Belletristik	belles-lettres	belletristica, narrativa	beletrystyka
биографическая проза	biographical prose	biographische Prosa	prose biographique	prosa biografica	proza biograficzna
бурлеск	burlesque	Burleske	burlesque	burlesque	burleska
варваризм	barbarism	Barbarismus	barbarisme	barbarismo	barbaryzm
вариативность тек-	text variation	—	—	—	wariatywność

ста					tekstu
вариация	variation	Variation	variation	variante	wariacja
вводные (вставные) жанры	inserted genres, incorporated genres	—	—	—	—
видение	vision	Vision	vision	visione	wizja
визуальность в литературе	literary visuality	Visualität	visualité	visualita	wizualność literatury
внутренний монолог	interior monologue	innerer Monolog	monologue intérieur	monologo interiore	monolog wewnętrzny
внутренняя мера жанра	interior measure of the genre	—	—	—	wewnętrzna miara gatunku
внутренняя форма слова	inner form of word	—	—	—	forma wewnętrzna
водевиль	vaudeville	Vaudeville	vaudeville	vaudeville	wodewil
вставной текст	story within a story	—	—	—	opowiadanie w opowiadaniu, wewnątrztekstowe opowiadanie
вымысел	fiction	Fiktion	fiction	fizione	fikcja literacka
герменевтика и поэтика	hermeneutics	Hermeneutik	hermeneutique	ermeneutica	hermeneutyka
героика	heroics	Heroik	héroicité	eroismo	heroika
герой	(main) character, protagonist	Held	héros	eroe	bohater
герой-двойник	the double, doppelgänger	Doppelgänger	double	—	postać-sobowtór
гимн	hymn	Hymne, Hymnus	hymne	hymne	hymn
глагольный стиль в поэзии	verbal style of poetry	Verbalstil	style verbale	stile verbale	styl czasownikowy
голос	voice	Stimme	voix	voce	głos
готическая проза	gothic prose	—	—	—	proza gotycka
гротеск	grotesque	Groteske	grotesque	grottesco	groteska
гротескный субъект	grotesque subject	—	—	—	groteskowy podmiot
действие	action	Handlung	action	azione	akcja
деконструкция в поэтике	deconstructive criticism	Dekonstruktion	déconstruction	deconstruzione	dekonstrukcjonizm
детализация	detalization	—	—	—	detalizacja
детективная проза	detective prose	Kriminalliteratur	prose policière	prosa poliziesca	proza kryminalna
диалог прозаический (как жанр)	prose dialogue	Prosadialog	dialogue	dialogo in prosa	prozaiczny dialog
диалог стихотворный (как жанр)	verse dialogue	Versdialog	dialogue en vers	dialogo in versi	wierszowany dialog
диалогическая речь	dialogic speech	dialogische Rede	langage dialogique	discorso dialogico	mowa dialogiczna
дискурс	discourse	Diskurs	discours	discorso	dyskurs
дискурсная формация	discourse formation	—	—	—	formacja dyskursywna
дневниковая форма	diary form narrative	Tagebuchform	forme du journal intime	—	forma dziennikowa
документальность	documentary character	—	—	documentalità	forma dokumentalna
доминанта	dominant	Dominanz	dominante	dominante	dominanta
драма как жанр	drama	Drama	drame	dramma	dramat właściwy
драма как род	drama	Drama	drame	dramma	dramat
драматизм	dramaticism	Dramatik	dramatisme	drammaticità	dramatyzm

древнерусской словесности поэтика	poetics of Old Russian literature	Poetik der altrussischen Literatur	poétique de la littérature russe ancienne	poetica della letteratura russa antica	poetyka literatury staroruskiej
жанр	genre	Gattung	genre	genere	gatunek literacki
жанровая система	genre system	Gattungssystem	système des genres	sistema dei generi	system gatunkowy
житие	saint's Life	Heiligenlegende	hagiographie	—	żywot świętego, hagiografia
завершение художественное	artistic finalization	—	—	—	finalizacja artystyczna
заглавие	title	Titel	titre	titolo	tytuł
знак	sign	Zeichen	signe	segno	znak
значение	meaning, reference	Bedeutung	signification	significazione	znaczenie
игра (в литературном произведении)	literary game	Spiel	jeu	gioco	gra literacka
идиллическая модальность	idyllic mode	—	—	—	modalność idylliczna
идиллия	idyl(l)	Idylle	idylle	idillio	sielanka, idylla
именной стиль в поэзии	nominal style	Nominalstil	style nominale	stile nominale	styl nominalny, styl rzeczownikowy
инвариант	invariant	Invariante	invariant	invariante	inwariant
интерпретация произведения	interpretation	Interpretation	interprétation	interpretazione	interpretacja
интертекстуальность	intertextuality	Intertextualität	intertextualité	intertestualità	intertekstualność
интонация	intonation	Intonation	intonation	intonazione	intonacja
интрига	intrigue	Intrige	intrigue	intreccio	intryga
интроспекция психологическая	psychological introspection	psychologische Introspektion	introspection psychologique	introspezione psicologica	introspekcja psychologiczna
ироническая модальность	ironical mode	—	—	—	modalność ironiczna
ирония	irony	Ironie	ironie	ironia	ironia
исповедь как жанр	confession	Bekenntnis	confession	confessione	wyznania
испытания сюжет	testing plot	—	—	—	fabuła wypróbowania
историческая поэтика	historical poetics	historische Poetik	poétique historique	poetica storica	poetyka historyczna
историческая проза	historical prose	historische Dichtung, Geschichtsdichtung	prose historique	prosa storica	proza historyczna
историческое время	historical time	historische Zeit	temps historique	tempo storico	czas historyczny
история литературы и поэтика	history of literature	Literaturgeschichte	histoire de la littérature	storia della letteratura	historia literatury
канон жанровый	genre canon	Gattungskanon	canon du genre	canone di genere	kanon gatunku
канонические жанры	canonical genres	kanonischen Gattungen	genres canoniques	generi canonici	gatunki kanoniczne
карнавализация в литературе	carnavalisation	Karnevalisierung	carnavalisation littéraire	carnevalizzazione	karnawalizacja
катарсис	catharsis	Katharsis	catharsis	catarsi	katharsis
классицизма поэтика	classicism	Klassizismus	classicisme	classicismo	klasycyzmu
книга прозы	book of prose	Prosabuch	livre de prose	libro della prosa	książka prozy
книга стихов	book of verse	Versbuch	livre de poesies	libro dei versi	książka wierszy
коллизия	collision	Kollision	collision	collisione	kolizja
комедия	comedy	Komödie	comédie	commedia	komedia

комическое (комизм) в литературе	(the) comic	Komik	comique	comico	komizm
коммуникативная стратегия	communicative strategy	—	—	—	strategia komunikatywna
компаративизм в поэтике	comparative method	Komparativistik	comparatisme	comparativistica	komparatywizm
компетенции дискурса	discourse competence	—	—	—	kompetencji dyskursu
композиционные формы речи	forms of speech	—	—	—	formy wypowiedzi
композиция	composition	Komposition	composition	composizione	kompozycja
компонент	component	Komponent	composant	componente	komponent
конструктивность произведения	—	—	—	—	—
контекст	context	Kontext	contexte	contesto	kontekst
конфликт драматический	dramatic conflict	Konflikt	conflit	conflitto dramatico	konflikt dramatyczny
косвенная речь	indirect speech	indirekte Rede	discours indirect	discorso indiretto	mowa zależna
кумулятивный сюжет	cumulative plot	—	—	—	fabuła kumulatywna
легенда	legend	Legende	légende	leggenda	legenda, podanie
лингвистическая поэтика	linguistic poetics	linguistische Poetik	poétique linguistique	poetica linguistica	poetyka lingwistyczna
лирика	lyric	Lyrik	lyrique	lirica	liryka
лирический роман	lyrical novel	lyrischer Roman	roman lyrique	romanzo lirico	powieść liryczna
лирический субъект	lyric subject	lyrisches Ich	—	—	podmiot liryczny
лирический сюжет	lyric plot	—	—	—	fabuła liryczna
литература художественная	belles-lettres, fiction	schöne Literatur	littérature	—	literatura piękna
литературная критика и поэтика	literary criticism	Literaturkritik	critique littéraire	critica letteraria	krytyka literacka
мелодрама	melodrama	Melodrama	mélodrame	melodramma	melodramat
мемуаристика	memoir literature	—	—	—	memuarystyka
металирика	metapoetry	Metalyrik	métalyrique	metalirica	metaliryka
метаповествование	metafiction	Metaerzählung	métanarration	metanarrazione	metanarracja, metafikcja
метароман	self-conscious novel, self-reflexive novel	Metaroman	métaroman	metaromanzo	metapowieść
метр	meter	Metrum	metre	metro	metrum
мимесис	mimesis	Mimesis	mimesis	mimesi	mimesis
мир персонажей	represented world, fictional world	Figurenwelt	monde des personnages	—	świat przedstawiony
миф в литературе	myth	Mythos, Mythus	mythe	mito	mit
мифопоэтика	mythopoetics	Mythopoetik	mythopoétique	mitopoetica	mitopoetyka
мифопоэтическое время	mythopoetical time	mythopoetische Zeit	temps mythopoétique	tempo mitopoetico	czas mitopoetycki
модальности поэтика	poetics of modality	—	—	—	—
модернизма поэтика	modernism	Moderne	modernisme	modernismo	modernizm
модус художественности	artistic mode	—	—	—	modus artystyczny
монолог (монологическая речь)	monologue (monologic speech)	Monolog	monologue	monologo	monolog (mowa monologiczna)

монологический роман	monologic novel	monologischer Roman	roman monologique	romanzo monologico	powieść homofoniczna
монтаж в литературе	montage technique	Montage	montage	montage	montaż
мотив	motif	Motiv	motif	motivo	motyw
«музыкальное» в литературе	verbal music	Musikalität	musicalité	musicalità	muzyka
нарратив	narrative	—	—	narrativa	narratyw
нарратология и поэтика	narratology	Narratologie	narratologie	narratologia	narratologia
натурализма поэтика	naturalism	Naturalismus	naturalisme	naturalismo	naturalizm
незавершенность художественная	artistic incompleteness	—	—	—	otwartość dzieła
неканонические жанры	non-canonical genres	unkanonischen Gattungen	genres non-canoniques	—	gatunki niekanoniczne
неклассическая художественность	non-classical art	—	—	—	artyzm nieklasyczny
неоконченность текста	unfinished state of text	—	—	—	niedokończenie tekstu
неологизм	neologism	Neologismus	néologisme	neologismo	neologizm
неориторика	neorhetoric	Neorhetorik	néorhetorique	neoretorica	nowa retoryka
неотрадиционализма поэтика	neotraditionalism	—	néotraditionalisme	neotradizionalismo	neotradycjonalizm
несобственно-прямая речь	free indirect speech	erlebte Rede	discours indirect libre	discorso indiretto libero, erlebte Rede	mowa pozornie zależna
новая критика и поэтика	New Criticism	New Criticism	New Criticism	New Criticism, nuova critica	Nowa Crytyka
новелла	novella	Novelle	nouvelle	novella	nowela
номинация	nomination	Nomination	nomination	nominazione	nominacja
нормативная поэтика	normative poetics	normative Poetik	poétique normative	poetica normativa	poetyka normatywna
образ автора	implied author	Autorenfigur	—	—	obraz autora
образ художественный	artistic image, literary image	Bild, Gestalt	image	immagine	obraz artystyczny
ода	ode	Ode	ode	ode	oda
описание	description	Beschreibung	description	descrizione	opis
остранение	defamiliarization, enstrangement	Verfremdung	—	straniamento	udziwnienie, uniezwyklenie
память жанра	genre memory	—	—	—	pamięć gatunku
парадигма художественности	artistic paradigm	—	—	—	paradygmat artystyczny
параллелизм психологический	psychological parallelism	—	—	—	psychologiczny paralelizm
пародия	parody	Parodie	parodie	parodia	parodia
пароним	paronym	Paronyme	paronyme	paronimo	paronim
пейзаж	landscape	Landschaft	paysage	paesaggio	krajobraz
первообраз	archetype	Urbild	image anticipée	—	praobraz, obraz pierwotny, pierwowzór
перипетия	peripeteia(tia)	Peripetie	péripétie	peripezia	perypetia
персонаж	character	Figur	personnage	personaggio	postać literacka
письмо (как текст)	writing	Schrift	écriture	—	pisanie
плутовской роман	picaresque novel	Schelmenroman	roman picaresque	—	romans łotrzykowski, powieść pikarejska

повествование	narration, narrative	Erzählung	narration	racconto, narrazione	narracja, opowiadanie
повествователь	narrator	Erzähler	narrateur	narratore	narrator
повествовательная ситуация	narrative situation	Erzählsituation	situation narrative	situazione narrativa	sytuacja narracyjna
повесть стихотворная	tale/story in verse	Verserzählung	nouvelle en vers	racconto in versi	wierszowana opowieść
повесть прозаическая	story, tale, novella	Prosaerzählung	nouvelle en prose	racconto in prosa	prozaiczna opowieść
подражание	imitation	Nachahmung	imitation	imitazione	naśladowanie
подтекст	implied meaning	Subtext	non-dit	senso nascosto	podtekst
позиция авторская	author's position, authorial viewpoint	Autorenposition	position de l'auteur	—	pozycja autorska, stanowisko autora
полифонический роман	polyphonic novel	polyphonischer Roman	roman polyphonique	romanzo polifonico	powieść polifoniczna
полифония	polyphony	Polyphonie	polyphonie	polifonia	polifonia
портрет	portrait	Porträt	portrait	ritratto	portret literacki
послание стихотворное	verse epistle	Versbrief	épître	lettera in versi	list poetycki
постмодернизма поэтика	postmodernism	Postmoderne	postmodernisme	postmodernismo	postmodernizm
постструктурализм и поэтика	poststructuralism	Poststrukturalismus	poststructuralisme	poststructuralismo	poststrukturalizm
поток сознания	stream of consciousness	Bewußtseinsstrom	stream of consciousness, flux de conscience	flusso di coscienza	strumień świadomości
поэзия (стихотворный текст)	poetry (verse text)	Poesie	poésie	poesia	poezja (tekst wierszowany)
поэма	(epic) poem	Poem	poème	poema	poemat
поэтика	poetics	Poetik	poétique	poetica	poetyka
прием	device	Verfahren	procedé littéraire	procedimento	chwyt
примитивизма поэтика	primitivism	Primitivismus	primitivisme	primitivismo	prymitywizmu
притча	parable	Parabel	parabole	parabola	przypowieść
проза (прозаический текст)	prose (prosaic text)	Prosa	prose	prosa	proza (tekst prozaiczny)
прозаизация	prosaization	—	prosaïsation	prosaizzazione	prozaizacja
прозаизм	prosaism	Prosaismus	prosaïsme	prosaismo	prozaizm
прозаическое иносказание	prosaic allegory	—	—	—	—
произведение	(literary) work	Werk	œuvre	opera	dzieło literackie, utwór literacki
пролог	prologue	Prolog	prologue	prologo	prolog
прямая речь	direct speech	direkte Rede	discours direct	discorso diretto	mowa niezależna
психоанализ в поэтике	psych(o)analytic criticism	Psychoanalyse	psychanalyse	psicoanalisi	psychoanalityczna krytyka
пуант	turning point	Pointe	pointe	pointe	pointa
разноречие прозаическое	heteroglossia	—	—	—	różnojęzyczność
рамка	frame narrative	Rahmen	—	cornice	opowiadanie ramowe
рассказ в стихах	short story in verse	Verserzählung	nouvelle en vers	racconto in versi	opowiadanie wierszowane
рассказ прозаический	short story	Prosaerzählung, Kurzgeschichte	nouvelle en prose	racconto in prosa	opowiadanie
рассказчик	narrator	Erzähler	narrateur	narratore	narrator
реализма поэтика	poetics of	Realismus	réalisme	realismo	poetyka realizmu

	realism				
ремарка	stage direction	Buhnenanweisung	indication scénique	—	uwaga
реминисценция	reminiscence	Reminiszenz	reminiscence	reminiscenza	reminiscencja literacka
реплика	rejoinder	Replik	réplique	replica	replika
рецептивная эстетика и поэтика	aesthetic of reception and poetics	Rezeptionsästhetik	esthétique réceptive	estetica ricettiva	estetyka recepcji i poetyka
речь художественная	artistic speech/discourse	Rede	discours littéraire	discorso letterario	język artystyczny
ритм	rhythm	Rhythmus	rythme	ritmo	rytm
ритмика	rhythmics	Rhythmik	rythmique	ritmica	rytmika
ритмическая композиция	rhythmical composition	rhythmische Komposition	composition rythmique	composizione ritmica	kompozycja rytmiczna
риторика и поэтика	rhetoric and poetics	Rhetorik	rhétorique	retorica	retoryka i poetyka
рифма	rhyme	Reim	rime	rima	rym
род литературный	literary genre	Gattung	genre	genere	rodzaj literacki
ролевая лирика	dramatic monologue poem, persona poem	Rollenlyrik	—	—	liryka roli
роман	novel, romance	Roman	roman	romanzo	powieść, romans
роман-антиутопия	anti-utopian novel	—	—	—	powieść antyutopijna
роман воспитания	Bildungsroman, education novel	Bildungsroman	roman d'éducation	Bildungsroman	Bildungsroman
роман в стихах	novel in verse	Versroman	roman en vers	romanzo in versi	powieść wierszowana, powieść w wierszach
роман-монтаж	montage novel	Montageroman	roman-montage	—	powieść kolaż
романтизм	romanticism	Romantik	romantisme	romantismo	romantyzmu
сарказм в литературе	sarcasm	Sarkasmus	sarcasme	sarcasmo	sarkazm
сатира	satire	Satire	satire	satira	satyra
сатирическая модальность	satirical mode	—	—	—	modalność satyryczna
семиотика и поэтика	semiotics and poetics	Semiotik	sémiotique	semiotica, semiologia	semiotyka i poetyka
сентиментализма поэтика	sentimentalism	Sentimentalismus	sentimentalisme	sentimentalismo	sentymentalizmu
символ	symbol	Symbol	symbole	simbolo	symbol
символизма поэтика	symbolism	Fin de siecle, Symbolismus	symbolisme	simbolismo	symbolizm
синкретизма поэтика	syncretism	Synkretismus	syncretisme	sincretismo	synkretyzm
система персонажей	combination of characters	Figurensystem	système des personnages	sistema dei personaggi	—
системы стихосложения	versification systems	Versifikationssysteme	systèmes de versification	sistemi di versificazione	systemy wersyfikacyjne
ситуация сюжетная	plot situation	Situation	situation	sutuazione	sytuacja fabularna
сказ	skaz	Skaz	skaz	skaz	skaz
сказка литературная	literary fairy tale	Kunstmärchen	conte littéraire	favola letteraria	bajka literacka, bajka autorska
словарь стихотворения	poem's vocabulary	—	—	—	—
словарь	frequency	—	dictionnaire de	—	słownik

частотный	dictionary		fréquence		częstotliwościowy (frekwencyjny)
случай и необходимость в сюжете	chance and necessity in the plot	—	—	—	wypadek i konieczność w fabule
смех в литературе	laughter	Lachen in der Literatur	rire	riso	śmiech
смысл художественный	sense	Sinn	sens	senso	sens
событие рассказывания	narrative act	—	—	—	akt opowiadania
событие сюжетное	plot event	Ereignis	événement d'histoire	—	zdarzenie fabularnie
сон в литературе	dream in literature	—	songe	sogno	sen w literaturze
сонет	sonnet	Sonett	sonnet	sonetto	sonet
социально-криминальный роман	—	—	—	—	powieść społeczno-kryminalna
соцреализма поэтика	poetics of socialist realism	sozialistische Realismus	réalisme socialiste	realismo socialista	poetyka socrealizmu
становления сюжет	maturing plot	—	—	—	fabuła stawania się
стансы	stanzas	Stanze	stances	stanze	stance
стилизация	stylization	Stilisierung	stylisation	stilizzazione	stylizacja
стилистика	stylistics	Stilistik	stylistique	stilistica	stylistyka
стилистическая трехмерность	stylistic three-dimensionality	—	—	—	trójwymiarowość stylistyczna
стиль	style	Stil	style	stile	styl
стих	verse	Vers	vers	verso	wers
стиховедение и поэтика	versification	Lyriktheorie	—	—	wersologia
стихотворение	poem	Gedicht	poésie	verso	wiersz
стихотворение в прозе	poem in prose	Prosagedicht	poesie en prose	verso in prosa	poemat prozą
структура художественная	artistic structure	Struktur	structure	struttura	struktura dzieła literackiego
структурализм в поэтике	structuralism	Strukturalismus	structuralisme	strutturalismo	strukturalizm
субъектный синкретизм	—	—	—	—	synkretyzm subiektów
субъект речи	speaking subject	—	—	—	podmiot mówiący
строфа	strophe	Strophe	strophe	strofa	strofa
сюжет	plot	Fabel, Sujet	—	intreccio	fabuła
сюжетная схема	plot schema	Plot	—	intreccio	schemat fabularny
сюжетология	—	—	—	—	—
твердые строфические формы	fixed stanza patterns (forms)	—	—	—	formy stroficzne o stałym układzie rymów
театральность в литературе	theatricality of literature	—	—	—	teatralność w literaturze
текст художественный	artistic text, literary text	Text	texte	testo	tekst artystyczny
текстология и поэтика	textual criticism and poetics	Textologie	textologie	testologia	tekstologia i poetyka
тема (как категория поэтики)	theme, subject	Thema	thème	tema	temat
тематика (как раздел поэтики)	thematics (as a part of poetics)	Thematik	thématique	tematica	tematyka (jako rozdział poetyki)

теория литературы и поэтика	theory of literature and poetics	Literaturtheorie	théorie de la litterature	teoria della letteratura	teoria literatury i poetyka
тип	type	Typ	type	tipo	typ
топика лирическая	lyric topoi	lyrische Topik	topique lyrique	topica lirica	topika liryczna
топос	topos	Topos	topos	topos	topos
точка зрения	point of view	Perspektive, Fokalisierung	point de vue	punto di vista, focalizzazione	punkt widzenia
травестия	travesty	Travestie	travestie	travestia	trawestacja
трагедия	tragedy	Tragödie	tragédie	tragedia	tragedia
трагизм в литературе	tragic	Tragik	—	tragismo	tragizm w literaturze
трагикомедия	tragicomedy	Tragikomödie	tragi-comédie	tragicommedia	tragikomedia
трикстер	trickster	—	—	—	tri(c)kster
тропы	tropes	Tropus	tropes	tropi	tropy
утопия (как жанр)	utopia, utopian literature	Utopie	utopie	utopia	utopia jako gatunek
фабула	story	Fabel	histoire, fable	fabula	fabula
фантастика авантюрно-философская	—	—	—	—	awanturniczo-filozoficzna fantastyka
фантастическое в литературе	the fantastic	Fantastische	fantastique	fantastico	fantastyka, fantastyczne
фигуры риторические	figures of rhetoric	rhetorische Figuren	figures rhétoriques	figure retoriche	figury retoryczne
философская повесть	philosophical tale	philosophische Erzählung	conte philosophique	racconto filosofico	powiastka filozoficzna
финал	outcome, denouement	Schluss	fin	finale	finał
формальный метод (формализм) в поэтике	Russian Formalism	Formalismus	formalisme	formalismo	rosyjska szkoła formalna
формы эпики	forms of narrative	Formen der Epik	formes de l'épique	forme dell'epica	formy epickie
фрагмент	fragment	Fragment	fragment	frammento	fragment
характер	round character	Charakter	caractère	carattere	charakter
характеристика	characterization	Charakterisierung	caractéristique	caratterizzatione	charakterystyka
хронотоп	chronotope	Chronotopos	chronotope	chronotope	chronotop, czasoprzestrzeń
художественность	artistry	—	—	—	artyzm
ценностная структура произведения	acsiological system of artistic text	—	—	—	struktura aksjologiczna dzieła literackiego
центон	cento	Cento	centon	centone	centon
циклизация в литературе	cyclization	Zyklisierung	—	—	cyklizacja
циклический сюжет	cyclical plot	—	—	—	fabuła cykliczna
цикл лирический	lyric cycle	Gedichtzyklus, lyrischer Zyklus	cycle lyrique	ciclo di versi	cykl liryczny
цитата	quotation	Zitat	citation	citazione	cytat, przytoczenie
читатель	reader	Leser	lecteur	lettore	czytelnik
чужое слово	word of others	—	—	—	cudze słowo
эйдетическая поэтика	eidetic poetics	—	—	—	poetyka eidetyczna
эксперимент в литературе	literary experiment	Experiment	expériment	esperimento	eksperyment literacki
экспозиция	exposition	Exposition	exposition	esposizione	ekspozycja
экфрасис	ecphrasis	Ekphrasis	ekphrasis	ekphrasis	ekphrasis

элегия	elegy	Elegie	élégie	elegia	elegia
элегическое	elegiac	Elegische	élégiaque	elegiaco	elegijne
эмблема	emblem	Emblem	emblème	emblema	emblemat
эпиграмма	epigram	Epigramm	épigramme	epigramma	epigramat
эпиграф	epigraph	Epigraph	épigraphe	epigrafe	epigraf
эпизод	episode	Episode	épisode	episodio	epizod
эпика	narrative	Epik	épique	epica	epika
эпилог	epilogue	Epilog	épilogue	epilogo	epilog
эпистолярная проза	epistolary prose	epistolarische Prosa	prose épistolaire	prosa epistolare	proza epistolarna
эпопея	epic	Epopöe	épopée	epos	epos
эссе	essay	Essay	essai	saggio	esej
эстетика и поэтика	aesthetics	Ästhetik	esthétique	estetica	estetyka i poetyka
юмор в литературе	humour	Humor	humour	humour	humor
язык поэтический	poetic language	Dichtersprache	langue poétique	linguaggio poetico	język poetycki

В.Б. Зуева, Г.А. Лобанова.

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

Указатели охватывают основной корпус текста (расположенные в алфавитном порядке терминологические статьи, исключая библиографию). Названия терминов, которым посвящены отдельные статьи, набраны прописными буквами, номер соответствующей страницы выделен полужирным. Названия отсылочных статей набраны полужирным; отсылки, приведенные в этих статьях, дополняют указатель.

абсолютная эпическая дистанция · 7
абсурда драма · 281
АБСУРДА ПОЭТИКА · **7**, 18, 127, 140, 158
авангардизма поэтика · 8, 38
АВАНТЮРНАЯ ЛИТЕРАТУРА · **8**, 9, 10, 45, 52, 86, 131, 231, 236, 262, 275, 293
АВАНТЮРНОЕ ВРЕМЯ · **9**
АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА · **10**, 11, 31, 262
АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ · **10**, 11, 12
автобиография · 10, 11, 35, 62, 85, 116, 118, 124, 218
АВТОР (автор-творец, авторство) · 10, **11**, 12, 14, 15, 18, 24, 25, 32-35, 37-41, 43, 51, 53, 57, 62, 64, 67, 70, 72-76, 79, 80, 85, 90, 93, 96, 100, 102-105, 110, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 128, 137, 141-148, 151, 155, 156, 157, 159, 161, 163, 164, 166-168, 170, 173, 174, 178, 179, 181, 183, 186, 187, 192-194, 198, 199, 202, 204-206, 208, 209, 213, 216, 217, 220-222, 228-230, 234, 236, 238-240, 247, 249, 251, 257-259, 262, 263, 266, 270, 277-279, 285, 286, 288-290, 292, 294-297, 301, 306, 310, 312
автор имманентный · 12
авторитарное слово · 14
авторство · 14
автор-творец · 14
агиография · 14, 68, 71, 72
агон · 58
АДРЕСАТ · **14**, 33, 73, 82, 100, 152, 155, 176, 177, 202, 208, 256, 289, 294, 303
азбуковник · 67
акафист · 71
акмеизм · 119, 141, 236
АКТАНТ (актантные структуры) · **15**, 120, 131, 135
актантные структуры · 15
акцент · 176
аланкара · 275
александрийская поэзия · 47
александрийский стих · 23, 31
АЛЛЕГОРИЯ· **15**, 30, 79, 226, 264, 276, 280, 300, 304
аллитерация · 132, 261, 281, 297
АЛЛЮЗИЯ · **18**, 68, 80, 206, 293
АЛОГИЗМ · 7, 8, **18**, 152
амебейная композиция · 19, 58
амплификация · 19
амплуа · 19, 44, 263, 264
амфиболия · 19, 76
амфибрахий · 121, 233
АНАГРАММА · **19**, 110, 281, 297, 298
анаколуф · 19, 282
АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА · **19**, 292
АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА · **20**, 145, 151, 239, 257, 294
анапест · 67, 121, 233
анарративность · 21
анафора · 21, 132, 282, 297
АНЕКДОТ · 11, **22**, 30, 41, 61, 83, 171, 187, 199, 201, 202, 253, 285, 307
антагонист · 15
антистрофа · 253
антитеза · 22, 282
антиутопия · 125, 276, 280
античность · 7, 13, 15, 23, 25, 47, 50, 53, 57, 58, 60, 61, 65, 67, 76, 77, 87, 90, 93-96, 110, 116, 119-124, 129, 131, 151, 154, 162, 163, 172, 177, 182, 189, 195, 211-213, 215, 220, 221, 222, 226, 244, 253, 258, 263, 264, 268, 269, 272, 275, 278, 283, 300, 302, 304, 307, 309
АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА · **22**, 244, 302, 306
аполог · 23, 30
апостроф · 23
АРХАИЗМЫ · **23**, 256
архаика · 68
АРХЕТИП · **24**, 91, 124, 125, 161, 230, 265, 274
АРХИТЕКТОНИКА · 10, 12, 20, **24**, 25, 42, 66, 77, 84, 86, 99, 102, 103, 110, 116, 117, 122, 127, 128, 136, 141, 151, 184, 223, 230, 240, 247, 249, 263, 271, 284, 285, 302, 313
АФОРИЗМ · **25**, 285, 286, 304, 305
бади · 275
байронизм · 220, 303
БАЛЛАДА · **26**, 58, 59, 69, 71, 91, 119, 170, 181, 201, 213, 252, 254, 260, 281
БАРОККО ПОЭТИКА · 7, 17, 19, **27**, 28, 29, 48, 61, 68, 71, 76, 78, 117, 119, 121, 158, 165, 166, 183, 214, 216, 250, 266, 270, 292, 293, 304
БАСНЯ · 23, **30**, 58, 94, 187, 199, 285, 309
БЕЛЛЕТРИСТИКА · **30**, 68, 79, 91, 94, 116, 117, 118, 126
бенефициарий · 15
бессоюзие · 282
бестиарий · 304
билингвизм · 109
биография · 10-13, 22, 31, 35, 71, 85, 129, 145, 148, 167, 185, 218, 241, 306
биос · 35
большая эпическая форма · 31, 170, 311
большое время · 31
бриколаж · 31, 54, 130
буколика · 31, 58
Буря и натиск · 78
БУРЛЕСК · **31**, 34, 41, 84, 172
былины · 285, 311
ВАРВАРИЗМЫ · **32**, 256
ВАРИАТИВНОСТЬ ТЕКСТА · **33**, 137
ВАРИАЦИЯ · 31, **33**, 172, 247
ВВОДНЫЕ (ВСТАВНЫЕ) ЖАНРЫ · 22, **35**, 86, 103, 188, 215, 285, 307
венок · 23
верлибр · 233, 250
Вечная Женственность · 228
вечное возвращение · 125
вечные образы · 101, 185, 228
ВИДЕНИЕ · 35, **36**, 50, 278, 280
ВИЗУАЛЬНОЕ · **37**, 95, 150, 198, 276, 280
вилланель · 259, 260
внежизненная активность · 13, 39, 111
вненаходимость автора · 13, 39
внутренне-убедительное слово · 39
ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ · **39**, 84, 145, 179, 301
внутренняя диалогичность · 40
ВНУТРЕННЯЯ МЕРА ЖАНРА · **40**, 70, 79, 110, 121, 126, 127, 138, 139, 181, 202, 210, 215, 300
внутренняя речь · 40, 60, 84, 145, 147, 238
ВОДЕВИЛЬ · **41**, 97, 281
Возрождение (Ренессанс) · 8, 17, 22, 28, 58, 89, 91, 92, 96, 132, 151, 165, 177, 183, 200, 216, 222, 237, 238, 243, 250, 268, 293, 300, 304
воображение · 41
вульгаризм · 192
ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ · 26, **41**, 68, 72, 79, 104, 282, 288, 301
высказывание художественное · 42, 255
газель · 260
гекзаметр · 23, 47, 232, 253, 303, 305
генетическая критика · 136
герменевтика · 42, 184
ГЕРОИЧЕСКОЕ (героизация, героика) · **42**, 44, 50, 77, 128, 271, 303
ГЕРОЙ · 9-14, 19, 24, 26, 31, 35, 36, 38, 39, 41, 42, **43**, 44, 50, 52, 57, 58, 62-64, 66, 69, 72, 73, 77, 80, 83-85, 88, 89, 92-95, 97, 98, 102, 106, 110-113, 118-120, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 139, 143, 144, 146, 147, 151, 156, 159, 163-165, 167, 169, 171, 173, 174, 192, 193, 199, 201, 208, 214-220, 222-224, 228, 229, 231, 233, 235-237, 242, 256-259, 263, 266-269, 271, 274, 277-279, 282, 286-288, 291, 293, 294, 299, 302, 303, 308, 311, 312
ГЕТЕРОГЛОССИЯ · **45**
ГИМН · **45**, 97, 151, 244, 287
гипербола · 29, 48, 246
гипертекст · 34, 109, 137, 140
гипоподий · 16

гипорхема · 47
ГЛАГОЛЬНЫЙ СТИЛЬ · **48**
глоссолалия · 297, 298
гнома · 305
ГОЛОС · **48**, 114, 174-176, 191, 199, 205, 256
гомеотелевт · 212
гомеровские сравнения · 11
гомеровский вопрос · 11
гонгоризм · 29
 готическая проза (готический роман) · 8, 9, 32, 44, **49**, 50, 55, 87, 88, 91, 125, 216, 225, 226, 241, 275, 278
готический антропологизм · 50
градация · 50, 282
грамматология · 53
граница · 50
ГРОТЕСК · 7, 18, 37, 38, 45, **50**, 51, 52, 73, 83, 92, 174, 177, 216, 271, 280
гротескный образ (тела) · 51
гротескный реализм · 223, 238
ГРОТЕСКНЫЙ СУБЪЕКТ · 45, 50, **51**, 52, 95, 164, 275
дадаизм · 7, 140
дактиль · 67, 121, 233, 244
двоемирие · 52
двойничество · 52, 205, 271, 273
двуголосие · 48, 110, 172, 176, 191, 193, 199, 246, 257, 276
дебат · 75
дегероизация · 53
ДЕЙСТВИЕ · **52**, 64, 66, 83, 105, 139, 163, 206, 258, 268, 293, 301
деканонизация · 53
декларатив · 53, 60
ДЕКОНСТРУКЦИЯ В ПОЭТИКЕ · 20, 31, **53**, 178
деревенская проза · 263
детализация · 54 .
ДЕТАЛЬ (детализация) · 47, **54**, 117, 152, 154, 160, 177, 201, 240, 284
ДЕТЕКТИВНАЯ ПРОЗА (детектив) · 9, 44, **55**, 55, 56, 79, 91, 106, 117, 170, 308
ДИАЛОГ (диалогичность) · 22, 27, 29, 46, **56**, 57, 60, 64, 84, 103, 105, 117, 128, 151, 161, 164, 167, 173, 182, 206, 207, 238, 243, 267
ДИАЛОГ ПРОЗАИЧЕСКИЙ · **57**
диалог сократический · 45, 58, 215
ДИАЛОГ СТИХОТВОРНЫЙ · 19, 31, **58**, 263
диатриба · 60
диахрония · 60, 86, 181
дидактическая литература · 30
ДИЕГЕЗИС · 51, **60**
ДИСКУРС · 14, 24, 42, 45, 53, **60**, 81, 100, 115, 134, 135, 139, 143, 157, 164, 178, 206, 208, 212, 224, 256, 301
ДИСКУРСА КОМПЕТЕНЦИИ · **60**, 61, 100, 212
ДИСКУРСНАЯ ФОРМАЦИЯ · 60, **61**, 100, 140, 212, 257
дискурсный анализ · 61
дислокация · 109, 246
дифирамб · 47, 110, 151, 244
ДНЕВНИКОВАЯ ФОРМА (дневник) · 11, 35, 43, **61**, 84, 103, 203, 285, 292
ДОМИНАНТА · 25, 38, 45, **62**, 190, 191, 210, 222, 270, 299
донатор · 15
ДРАМА (как жанр) · **62**
ДРАМА (как род) · **64**
Драма (в различных значениях) · 28, 33, 44, 52, 56, 57, 58, 69-72, 92, 93, 97, 104, 110, 113, 117, 124, 129, 134, 139, 158, 160, 161, 188, 199, 206, 213-215, 220, 222, 226, 258, 260, 267, 269, 270, 280, 281, 283, 288, 292, 296, 297, 300, 307, 309
драма буржуазная · 63
драма лирическая · 71
драма мещанская · 64
драма сатировская · 63
ДРАМАТИЧЕСКОЕ (драматизация, драматизм) · 50, 57, 64, **66**, 84, 99, 128, 181, 204, 258, 261, 280, 309
драматический сюжет · 66
ДРЕВНЕРУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ПОЭТИКА · **66**, 230, 264, 313
дурак · 45, 92, 107, 166, 192, 193, 259, 271, 272, 273, 274
ЖАНР · 8, 22, 26, 30, 31, 35, 40, 41, 44, 46, 49, 51, 53, 55, 57, 58, 60, 62, 64, 68, **69**, 71, 73-75, 77, 85, 87, 88, 90, 94, 97, 100, 101, 107, 112, 117-120, 124, 127, 129, 146, 151, 155, 156, 159, 177, 180-182, 187, 190, 191, 195, 198, 200, 201, 203, 208, 213, 215, 219, 225, 229, 234, 236, 241, 244, 247, 252, 253, 258, 262, 263, 266, 268, 269, 274, 283, 285, 288, 292, 302, 303, 305, 311. См. также *Канонические жанры*, *Неканонические жанры*.
ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА · 244, **71**, 293
живопись · 17, 39, 50, 51, 116, 130, 132, 135, 150, 208, 284, 288, 302
жизнеописание · 61, 71
ЖИТИЕ · 14, 19, 31, 35, 36, 44, **71**, 90, 92, 130, 170, 204, 231, 245
завершение художественное · 10, 13, 84, 230, 271
ЗАВЕРШЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ · 22, 39, 50, 52, 70, **72**, 75, 94, 95, 112, 122, 136, 139, 155, 196, 198
завязка · 65, 73, 105
ЗАГЛАВИЕ (заголовок) · 31, 65, **73**, 74, 102-104, 133, 177, 260, 262, 292, 294, 306
заголовочно-финальный комплекс · 74
заклинание · 46
заумь · 8
зевгма · 74, 282, 297
зеркало · 96
ЗНАК · 17, 38, 61, **74**, 104, 178, 182, 223, 223, 238, 255, 288
знаковая система · 75
ЗНАЧЕНИЕ · **75**
зона построения образа · 75
ИГРА · 19, 28, **75**, 80, 81, 83, 92, 121, 144, 156, 158, 178, 214, 237, 310
ИДИЛЛИЧЕСКОЕ · 50, 66, **77**, 84, 127, 128, 253, 302, 303
ИДИЛЛИЯ · 31, **77**, 78, 94, 123, 160, 171, 214, 215, 217, 220, 262, 300
иероглиф · 227
изофония · 281
имажинизм · 130, 140
ИМЕННОЙ (НОМИНАТИВНЫЙ, БЕЗГЛАГОЛЬНЫЙ) СТИЛЬ · 48, **78**, 130
имитация · 79
ИНВАРИАНТ · 65, 69, 70, **79**, 90, 139, 167, 181
инвектива · 79, 97
инверсия · 79, 109, 209, 246, 282
иносказание · 79, 182
инструментовка · 297, 298
интенсионал · 79
интенция · 79
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ · 12, 20, 24, 37, 38, 54, 68, **79**, 80, 81, 93, 100, 104, 109, 126, 145, 157, 176, 178, 184, 185, 211, 224, 236, 238, 252, 292, 295, 306
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ (интертекст) · 54, **80**, 101, 130, 140, 146, 165, 186
интонационный фонд · 83
ИНТОНАЦИЯ · 43, 62, **82**, 188, 190, 193, 198, 233, 252, 256, 264
ИНТРИГА · 63, **83**, 89, 117, 155, 200, 242
ИНТРОСПЕКЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ · **83**, 112, 199
ироикомическая поэма · 31, 32, 84
ИРОНИЯ · 50, **84**, 128, 146, 186, 192, 193, 221, 261, 270, 281
ИСПОВЕДЬ · 11, 35, 62, 84, **85**, 86, 129
ИСПЫТАНИЯ СЮЖЕТ · **86**, 129, 188, 217, 235, 243, 258
историзм · 86
историческая песня · 26
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА · 31, 58, 60, 71, **86**, 110, 138, 147, 158, 170, 215, 225, 228, 230, 233, 247, 259, 275, 298
ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН · 50, 69, 86, **87**, 89, 138, 262, 267, 288
ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ · **88**, 125, 216, 242, 277
история литературы и поэтика · 90
итератив · 60
каламбур · 90
КАНОН ЖАНРОВЫЙ · 7, 40, 49, 70, 71, 79, **90**, 95, 105, 118, 138, 146, 151, 155, 156, 170, 187, 195, 215, 236 282, 299
канонизация · 90
КАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ · 36, 42, 53, **90**, 161, 313

канцона · 260
КАРНАВАЛИЗАЦИЯ · 31, 84, **91**, 92, 99, 186, 223, 283
КАТАРСИС · 22, 28, 50, 63, 65, 70, 72, 75, **93**, 122, 268, 289, 295
катастрофа · 93, 94, 105, 268
катахреза · 7, 94
кинометафора · 94
классика · 94
КЛАССИЦИЗМА ПОЭТИКА · 31, 32, 71, 79, **94**, 95, 100, 122, 134, 138, 140, 151, 155, 177, 183, 195, 225, 268, 269, 300, 303, 305, 313
классический образ (тела) · 95
КНИГА ПРОЗЫ · **95**
КНИГА СТИХОВ · **96**, 262, 292
кокалан · 18
коллаж · **97**, 130, 136, 140, 286
КОЛЛИЗИЯ · 56, **97**, 163, 171, 258, 259, 268
колон · 97
КОМЕДИЯ · 7, 28, 41, 44, 53, 62, 64, 69, 79, 83, 94, 95, **97**, 117, 139, 159, 213, 263, 269, 270, 281, 283, 293, 297, 300
комедия слезная · 226
КОМИЧЕСКОЕ · 50, 84, 94, **99**, 117, 127, 128, 165, 199, 222, 237, 269, 271, 313
комментарий · 100
КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ · 60, **100**, 140, 201, 208, 212
коммуникативное событие · 100
КОМПАРАТИВИЗМ · **100**
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФОРМЫ РЕЧИ (композиционно-речевые формы) · 37, 60, **102**, 103, 104, 110, 154, 166, 240, 247, 249, 267, 287, 307
КОМПОЗИЦИЯ · 12, 24, 25, 54, **102**, 103, 108, 111, 121, 146, 151, 184, 219, 220, 241, 253, 254, 256, 258, 262, 267, 283, 285, 286, 292, 302, 307, 311
КОМПОНЕНТ · 62, **103**, 161
конвенция · 104
кондак · 48, 97
консептизм · 29
конструктивизм · 8
конструкция · 12, 25
КОНТЕКСТ · 19, 47, 92, **104**, 111, 155, 177, 184, 191, 201, 245, 292, 293, 295, 305, 313
контрапункт · 174, 176
КОНФЛИКТ ДРАМАТИЧЕСКИЙ · 55, 63, 66, 73, 94, 97, **104**, 106, 135, 199, 200, 268, 271, 309
концептуализм · 140
концовка · 105
кончетто · 29
КОСВЕННАЯ РЕЧЬ · 45, **105**, 144, 198, 297
красота · 106
кругозор субъекта · 88, 106, 122, 167, 174, 199, 202, 266
кульминация · 105, 106
культизм · 29
культурный герой · 91, 107, 271, 273, 274, 285
КУМУЛЯТИВНЫЙ СЮЖЕТ (кумуляция) · 22, 50, 94, **106**, 111, 125, 127, 139, 165, 199, 207, 216, 217, 229, 236, 237, 242, 258, 259, 274, 275, 285, 300, 308
ЛЕГЕНДА · 11, **107**, 170
лейтмотив · **117**, 132, 262
лексия · 179, 255
ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА · 60, **108**, 184, 230, 235
липограмматизм · 76
ЛИРИКА · 11, 19, 23, 29, 32, 33, 43, 46-48, 58, 59, 65, 69, 71, 91, 96, 103, 106, **109**, 110, 111, 113-115, 119, 119, 121, 130, 134, 143, 145, 148, 162, 170, 180, 181, 189, 190-192, 201, 205, 213, 220, 222, 239, 244, 252, 253, 257, 258, 260, 262, 267, 288, 292, 293, 296, 300, 305, 307, 310
ЛИРИЧЕСКИЙ РОМАН · 84, **112**, 180
ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ · 38, 43, 78, 100, 110, 111, **112**, 113-116, 126, 144, 153, 164, 181, 201, 215, 253, 257, 303
ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ · 95, **114**
ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ · 10, 14, 75, **115**, 123, 135, 139, 150, 154, 194, 208, 210, 256, 276, 288, 305, 312, 314
литературные формулы · 117
литота · 246
логаэдические строфы · 253
мадригал · 29
маленький человек · 261, 263
малые эпические жанры · 117
манера · 117
маньеризм · 27, 117, 186
маринизм · 29
мартирий · 72
маска · 117
массовая литература · 117
материал в произведении · 117, 182, 193
мелическая поэзия · 110
МЕЛОДРАМА · 91, **117**, 242, 270
МЕМУАРИСТИКА (мемуары) · 10, 22, 62, **118**, 156, 292
мениппова сатира (мениппея) · 45, 92, 119, 215, 222, 223, 275, 283
МЕТАЛИРИКА · **119**, 161
МЕТАПОВЕСТВОВАНИЕ · **119**, 148
МЕТАРОМАН · **120**, 148, 181, 219
метатекст · 121
метафизическая поэзия · 29
метафора · 15, 15, 28, 43, 63, 111, 121, 124, 143, 163, 178, 179, 193, 209, 213, 219, 224, 226, 229, 246, 264, 275, 276, 279, 281, 305
метонимия · 121, 143, 226, 246, 275, 276, 281
МЕТР · **121**, 199, 210, 223, 233, 253, 262
МИМЕСИС (мимезис) · 13, 41, 42, 50, 51, 60, **121**, 149, 172, 182, 203, 268, 286
МИР ПЕРСОНАЖЕЙ · 31, 54, 60, 102, 106, 116, **122**, 123, 137, 151, 152, 161, 166, 169, 173, 194, 215, 217, 233, 238, 256, 258, 259, 277, 287, 288, 290, 312
миракль · 123, 197
мировая скорбь · 32, 220
мировое древо · 273
мистерия · 123, 197
МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ · 11, 15, 16, 24, 32, 47, 48, 57, 61, 65, 91, 92, 99, 107, 116, **123**, 124, 125, 128, 134, 155, 180, 204, 219, 221, 228, 230, 237, 244, 263, 268, 272, 273, 274, 288, 298, 311
МИФОПОЭТИКА · 70, **124**
МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ · **124**, 164
мифопоэтическое время · 9
МОДАЛЬНОСТИ ПОЭТИКА · 87, **126**, 127, 143, 156, 225, 257, 300
модерн · 120, 154, 186, 220
модернизма поэтика · 127, 157
МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ · 42, 66, 77, 78, 82, 84, 99, **127**, 157, 160, 182, 223, 262, 271, 282, 290, 302, 305, 313
молитва · 35, 86
МОНОЛОГ · 56, 103, 105, **128**, 161, 164, 167, 182, 206, 207
МОНОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН · 50, **129**, 164, 174
МОНТАЖ В ЛИТЕРАТУРЕ · 94, 97, **130**
МОТИВ · 18, 24, 29, 36, 43, 49, 50, 51, 54, 55, 59, 76, 92, 96, 101, 112, 115, 117, 119, **130**, 133, 136, 166, 171, 172, 182, 183, 200, 204, 206, 220, 228, 229, 235, 240, 241, 255, 258, 259, 262, 264, 272, 302, 303-305, 311
мотивная структура · 103, 262
МУЗЫКАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ · **131**
набросок · 137
надпись · 293
направление литературное · 134
НАРРАТИВ · 21, 60, **134**, 135, 172, 178
НАРРАТОЛОГИЯ · 45, 52, 60, 100, 134, **135**, 167, 239, 258, 259, 284, 295
нарратор · 45, 134, 183, 234
наррация · 15, 134, 135, 229, 279
НАТУРАЛИЗМА ПОЭТИКА · 41, 122, **135**, 157, 283
научная поэзия · 192
незавершенное настоящее · 136
НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ · 33, 73, **136**, 137, 157
НЕЗАКОНЧЕННОСТЬ ТЕКСТА · **136**, 137, 289
НЕКАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ · 40, 91, **138**, 161, 201, 219, 230, 235
неклассическая рациональность · 139
НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ · 8, 61, 85,

127, **139**, 144, 157, 223, 242, 289
неографизм · 142
неоклассицизм · 141
НЕОЛОГИЗМ · **141**, 256
неоплатонизм · 25
НЕОРИТОРИКА · 61, 100, **142**, 184, 211
НЕОСИНКРЕТИЗМ · 45, 52, 120, 126, **143**, 216, 257
неотрадиционализма поэтика · 61, 141, 144
НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ · 45, 51, 84, 102, **144**, 205, 297
нестилевое слово · 111, 145
новаторство · 68, 81, 159
НОВАЯ КРИТИКА И ПОЭТИКА · **145**, 168, 169, 183, 266, 309
НОВЕЛЛА · 8, 9, 15, 22, 30, 35, 44, 45, 49, 55, 58, 69, 71, 91, 96, 122, **146**, 147, 167, 169-171, 182, 199, 200-202, 205, 215, 216, 245, 262, 263, 279, 280, 283, 285, 305, 307
НОМИНАЦИЯ · **147**
нормативная поэтика · **147**, 183
ОБРАЗ АВТОРА · 12, 13, 92, 102, 120, 126, 144, **148**, 168, 198, 219, 265
образ рассказчика · 149
ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ · 12, 15, 27, 38, 43, 57, 64, 79, 87, 111, 113, 124, 133, 135, **149**, 158, 161, 182, 192, 193, 203, 208, 226, 264, 275, 278, 286, 288, 290, 301, 312
образ языка · 151
обряд · 46, 124, 159
объективный коррелят · 145
ОБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА · 20, 54, 134, **151**, 257, 284, 307
ОДА · 15, 19, 29, 69, 70, 90, 91, 94, 95, 138, **151**, 152, 181, 195, 213, 252, 262, 293, 303
оксюморон · 152, 246
октава · 152, 243, 254
олицетворение · 152, 276
ОПИСАНИЕ · 29, 38, 47, 60, 72, 102, 122, 151, **152**, 160, 166, 167, 176, 190, 225, 267, 277, 285, 287
оппозиция · 54, 154, 255, 291
оригинальность · 154
орнамент · 50, 51, 235
ОСТРАНЕНИЕ · 8, 14, 146, **154**, 183, 186, 277, 282, 284, 285
открытый финал · 154
отрывок · 137
оценка эстетическая · 154
очерк · 31
палимпсест · 80
палингенесия · 98
палиндром · 281
паллиата · 83, 155
ПАМЯТЬ ЖАНРА · 67, 69, 87, **155**, 181, 222, 243
панграмматизм · 76
панегирик · 291
пантум · 260
парабола · 155, 188
парадигма научности · 155
ПАРАДИГМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ · 61, 104, 127, 139, **155**, 211, 261, 290
парадокс · 7, 158, 280
паралепсис · 158, 282
ПАРАЛЛЕЛИЗМ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ · 29, 79, 111, 127, 132, **158**, 205, 212, 225, 226, 228, 246, 274, 275, 276, 282
паратекст · 42, 64, 158
парафраза · 159, 282
парентеза · 159, 282
ПАРОДИЯ · 32-34, 64, 68, 78, 92, **159**, 172, 192, 216, 222, 238, 243, 244, 247, 284, 292, 302, 306
ПАРОНИМ · **159**, 314
паронимическая аттракция · 159
паронимия · 76, 159, 297
парономазия · 159
парцелляция · 109, 246
пасторали · 160, 215
патерик · 71
пафос · 63, 65, 127, 160, 222
пеан · 47, 151
ПЕЙЗАЖ · 38, 54, 151-153, **160**, 277
пентаметр · 303, 305
ПЕРВООБРАЗ · 24, 70, 90, 122, 125, 138, **161**, 183, 188, 196, 213, 230, 279
ПЕРЕНОС · **162**, 251, 257
ПЕРИПЕТИЯ · 65, 83, 105, **163**, 268
перифраза · 276, 282
ПЕРСОНАЖ · 9, 26, 28, 31, 36, 40, 41, 43, 55, 83, 102-104, 106, 117, 120, 122, 125, 129, 130, 135, 144, 147, 148, 154, **163**, 165, 167, 174, 176, 180, 182, 183, 187, 198, 200, 202, 205-208, 222, 223, 228, 234-236, 239-241, 263, 266, 271, 277, 286, 287, 290-292, 297, 305, 307
перспектива обратная · 164, 174
перспектива прямая · 129, 164
перформанс · 178
ПЕРФОРМАТИВ · 60, 164
песня · 19, 29, 33, 46, 293
пиетизм · 218
пикареска · 8, 165, 272
пикаро · 165, 166, 272
пиррихий · 152, 211
письмо (в разл. значениях) · 35, 53, 80, 83, 100, 103, 118, 151, 179, 186, 187, 212, 223
письмо (комп. форма) · 164
ПИСЬМО (текст) · **164**
письмовник · 67
плеоназм · 165, 282
плетение словес · 72, 212
плут · 45, 92, 99, 107, 165, 192, 193, 259, 271-274
ПЛУТОВСКОЙ РОМАН · 8, 28, 29, 45, **165**, 166, 215, 216, 231, 262, 263, 272, 275, 283, 285
ПОВЕСТВОВАНИЕ · 31, 38, 40, 50, 60, 62, 68, 71, 102, 112, 123, 131, 134-136, 144, 146, 147, 151, 152, 165, **166**, 167-170, 178, 179, 190, 192, 200, 205, 210, 214, 218-220, 233, 239, 240, 255, 256, 258, 259, 265, 267, 276, 277, 287, 297, 307, 309
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ · 13, 51, 52, 83, 95, 100, 112, 113, 116, 122, 125, 126, 129, 147, 152, 164, 166, **167**, 170, 171, 173, 180, 198, 202, 217-219, 240, 256, 257, 266, 272, 287, 290, 297
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ · 52, 126, **169**, 309
повесть (в разл. значениях) · 10, 31, 40, 49, 55, 69, 71, 79, 84, 89, 91, 146, 171, 188, 200-202, 215, 216, 224, 226, 235, 262, 271, 278, 285, 307, 310
повесть воинская · 68
повесть обрамленная · 200
ПОВЕСТЬ ПРОЗАИЧЕСКАЯ · 71, **169**
ПОВЕСТЬ СТИХОТВОРНАЯ · 71, **170**, 181, 182
повтор · 172
ПОДРАЖАНИЕ · 19, 23, 33, 34, 79, **172**, 247
ПОДТЕКСТ · 41, 66, 112, 160, 161, **173**
ПОЗИЦИЯ АВТОРСКАЯ · 11-13, 39, 155, **173**, 199, 222
полиметрия · 121
полиптотон · 173, 282
полисемия · 137
ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН · 48-50, 94, 129, 164, 168, **174**, 175, 176, 231
ПОЛИФОНИЯ · 49, 58, 60, 133, **174**, 175, 176, 255, 256
понимание · 176
ПОРТРЕТ · 31, 38, 54, 151, 152, **176**, 277, 287
посвящение · 28
ПОСЛАНИЕ СТИХОТВОРНОЕ · 96, **177**, 222, 293, 310
ПОСТМОДЕРНИЗМА ПОЭТИКА · 8, 138, 140, 143, 158, **178**
постреализм · 141
постсимволизм · 228
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ И ПОЭТИКА · 53, 75, 81, 146, 164, **178**, 183, 224, 255, 285, 295
ПОТОК СОЗНАНИЯ · 39, 84, 112, 145, **179**, 215
поучение · 35
поэзия как знание · 146
ПОЭМА · 31, 32, 35, 44, 52, 60, 71, 86, 91, 96, 127, 138, 169, 170, **180**, 219, 220, 230, 285, 286, 293
ПОЭТИКА · 15, 20, 31, 32, 37, 41, 54, 66, 69, 74, 75, 79, 82, 86, 90, 101, 115, 123, 127, 131, 135, 140, 147, 159, 165, **182**, 189, 206, 211, 213, 228, 230, 258, 259, 262, 263, 275, 276, 285, 287, 294, 303
прагматика · 75, 224
предание · 61
предисловие · 28

предромантизм · 100, 132, 156, 215, 225
претекст · 186
прециозность · 29
ПРИЕМ · 25, 40, 47, 62, 83, 91, 97, 119, 137, 138, 144, 154, 163, 183, **186**, 194, 198, 200, 203, 212, 224, 258, 262, 284, 298
приметы стилистические · 186
ПРИМИТИВИЗМА ПОЭТИКА · 186
ПРИТЧА · 30, 35, 52, 61, 91, 108, 123, 155, 170, 171, **187**, 188, 197, 202, 204, 245, 253, 278, 280, 283, 285, 307, 309
проводник · 44
ПРОЗА · 30, 39, 57, 58, 68, 74, 92, 97, 120, 146, **188**, 191-193, 201, 205, 219, 221, 232, 250, 252, 254, 260, 263, 267, 288, 306
ПРОЗАИЗАЦИЯ · 27, 58, **191**, 201, 203, 219, 253, 286
ПРОЗАИЗМ · 145, **191**, 192
ПРОЗАИЧЕСКОЕ ИНОСКАЗАНИЕ · 79, **192**
ПРОИЗВЕДЕНИЕ · 8, 10-12, 14, 15, 20, 33, 35, 37, 39-41, 43, 51, 53, 54, 60, 62, 64, 69, 72, 73, 75, 79, 80, 81, 86, 96, 108-110, 113, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 127, 130, 136, 137, 139, 145, 148, 149, 155, 161, 163, 176, 178, 182, **193**, 199, 202, 207, 208, 212, 213, 221, 222, 224, 230, 235, 238-240, 250, 277, 284, 287, 288, 290, 299, 301, 302, 309, 312, 313
ПРОЛОГ · 28, 65, 123, **197**, 300, 307, 309
проповедь · 35, 86, 197, 309
прототип · 168, 198
проэмий · 47
ПРЯМАЯ РЕЧЬ · 105, 144, 147, **198**, 257
психоанализ в поэтике · 12, 198
психологический анализ · 199
ПУАНТ · 22, 147, 172, **199**, 216, 253, 305, 309
путевые записки · 11
развязка · 63, 65, 105, 199, 283
различение · 53
размер стихотворный · 199
РАЗНОРЕЧИЕ ПРОЗАИЧЕСКОЕ · 14, 35, 39, 45, 58, 59, 79, 111, 139, 151, 190, 191, **199**, 200, 203, 215, 216, 219, 236, 247
РАМКА · 60, 146, 197, **200**, 266, 276
раса · 127, 128
рассказ (в разл. значениях) · 10, 14, 15, 22, 30, 31, 35, 37, 49, 71, 85, 86, 96, 102, 103, 105, 108, 123, 125, 134, 139, 146, 168-171, 178, 188, 199-203, 214, 215, 225, 229, 261, 278, 282, 285, 295
РАССКАЗ В СТИХАХ · 69, 71, 139, 170, 191, **201**
РАССКАЗ ПРОЗАИЧЕСКИЙ · **201**, 219
РАССКАЗЧИК · 10, 13, 22, 50, 51, 62, 100, 102, 103, 113, 116, 120, 126, 146, 148, 149, 152, 160, 164-167, 171, 187, 188, 191, 199, **202**, 217, 233, 234, 237, 239, 240, 253, 266, 280, 287, 292
РЕАЛИЗМА ПОЭТИКА · 13, 32, 35, 37, 43, 50, 63, 76, 89, 92, 120, 122, 131, 139, 141, 156, 157, 182, 189, 200, **203**, 204, 205, 219, 223
резонер · 206
рекурсия · 206
РЕМАРКА · 65, 173, 200, **206**
РЕМИНИСЦЕНЦИЯ · 80, **206**, 261, 293
РЕПЛИКА · 27, 56, 59, 65, 84, 117, 164, 201, **207**, 297
ретардация · 207, 311
рефрен · 26, 132, 250, 261
рецептивная эстетика и поэтика · 94, 101, 183, 207, 295
рецепция · 207
речевой акт · 42, 60, 209
РЕЧЕВОЙ ЖАНР · 10, 14, **207**, 225
РЕЧЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ · 121, 188, 189, **208**, 210, 250
ризома · 178, 210, 255
РИТМ · 46, 82, 110, 189, 205, 207, **210**, 211, 212, 232, 250, 253, 256, 257
РИТМИКА · 87, 176, **211**, 245
РИТМИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ · **211**
РИТОРИКА И ПОЭТИКА · 15, 29, 60, 61, 65, 67, 67, 72, 100, 110, 111, 133, 135, 143, 147, 181, 189, 208, **211**, 264, 265, 275, 281, 301, 312, 313
ритуал · 27, 97, 98, 125, 268
ритурнель · 259, 260
РИФМА · 14, 110, 151, 172, 210, **212**, 213, 241, 243-245, 250, 251, 253, 260, 285, 292, 297, 301
РОД · 21, 65, 69, 87, 103, 109, 113, 122, 134, 139, 161, 182, 191, 198, **213**, 229, 230, 283, 288, 307
рококо · 76, 78, 156, 214, 283
РОЛЕВАЯ ЛИРИКА · 43, 113, **214**
РОМАН · 10, 15, 22, 28, 31, 35, 39, 44, 49, 51, 53, 55, 58, 68, 69, 71, 75, 79, 86, 88, 90-92, 118, 119, 127-130, 135-138, 146, 151, 155, 159, 165, 180, 181, 193, 199, 201, 204, 213, **215**, 216, 219, 220, 222, 225, 233, 242, 246, 258, 262, 264, 277, 285, 288, 293, 300, 302, 307, 309, 310. См. также *Готическая проза, Исторический роман, Лирический роман, Метароман, Монологический роман, Плутовской роман, Полифонический роман, Социально-криминальный роман*, а также другие позиции ниже, на ключевое слово «роман».
роман авантюрно-исторический · 79, 91, 170, 214, 258
роман аллегорический · 30
РОМАН-АНТИУТОПИЯ · **216**. См. также *Антиутопия*.
РОМАН В СТИХАХ · 170, 181, 189, **219**, 262
РОМАН ВОСПИТАНИЯ · 9, 88, **218**, 242, 262, 285
роман готический · 9, 32, 44, 49, 50, 87, 88, 91, 216, 225, 241, 278
роман детективный · 44
романизация · 203, 219, 220
роман-миф · 219
роман монологический · 148
роман-монтаж · 214, 219, 266
роман неомифологический · 32
роман новый · 34, 41, 140
роман разбойничий · 49
роман рыцарский · 165, 181, 216, 231, 278
романтизм неистовый · 220
РОМАНТИЗМА ПОЭТИКА · 9, 12, 13, 27, 37, 38, 40, 41, 52, 61, 69-71, 84, 91, 100, 110, 119, 122-124, 131-133, 136, 138, 139, 156, 170, 177, 180-182, 186, 189, 190, 200, 203, 215, 216, 218, 219, **220**, 221, 225, 227, 244, 253, 263, 272, 289, 296, 303, 306
роман-фельетон · 242
рондель · 254, 259, 260
рондо · 254, 259, 260
сарказм · 99, 222
САТИРА · 53, 79, 94, 97, 119, **222**, 223, 262, 273, 291, 303
САТИРИЧЕСКОЕ · 50, 128, **223**, 271, 302
секстина · 260
семантика · 42, 75, 82, 115, 142, 176, 211, 224, 254, 258, 276, 311
семантический ореол метра · 75, 121, 219, 223, 254
семиосфера · 24
СЕМИОТИКА И ПОЭТИКА · 20, 74, 115, 156, **223**, 288
СЕНТИМЕНТАЛИЗМА ПОЭТИКА · 62, 77, 99, 131, 156, **224**, 225, 302
СИМВОЛ · 17, 18, 49, 68, 79, 80, 133, 140, 182, 192, 193, **226**, 227, 264, 266, 276, 305
СИМВОЛИЗМА ПОЭТИКА · 8, 11, 40, 59, 78, 97, 118, 140, 207, **227**, 228, 235, 236, 284, 306
сингулярность · 179
синекдоха · 228, 246, 276
синкретизм обрядовый · 41
СИНКРЕТИЗМА ПОЭТИКА · 75, 87, 110, 111, 113, 126, 127, 131, 135, 155, 158, 182, 183, 188, **228**, 257, 275, 296-300
синтактика · 75, 224
синхрония · 67, 138, 181, 182, 230, 307
СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ · 11, 36, 43, 74, 102, 117, 118, 120, 135, 164, 173, **230**, 241, 287
СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ · 210, **232**
СИТУАЦИЯ СЮЖЕТНАЯ · 22, 28, 41, 44, 55, 69, 88, 97, 104, 106, 117, 123, 124, 127, 137, 139, 161, 165, 171, 181, 191, 197, 199, 216, 231, **233**, 239, 242, 258, 259, 268, 293, 308
СКАЗ · 102, 129, 168, 201, 202, **233**,

235, 239, 243
сказка волшебная · 8, 15, 26, 43, 44, 79, 86, 122, 170, 183, 216, 217, 235, 237, 255, 258, 259, 273, 274, 277, 293, 308
сказка для детей · 181
СКАЗКА ЛИТЕРАТУРНАЯ · 200, 220, **235**, 278
славянизмы · 23
след · 53
СЛОВАРЬ СТИХОТВОРЕНИЯ · **235**, 262
слово · 236, 199
СЛУЧАЙ И НЕОБХОДИМОСТЬ · 89, **236**, 257
СМЕХ · 22, 41, 50, 65, 92, 94, 98, 99, 199, 223, 230, **237**, 272, 273, 291
СМЫСЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ · 12, 21, 33, 42, 66, 77, 79, 80, 84, 97, 99, 104, 116, 128, 140, 151, 223, **238**, 240, 257, 271, 289, 292, 294, 302
СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ · 60, 85, 103, 104, 119, 135, 146, 166, 167, 201, 229, **239**, 307, 309
СОБЫТИЕ СЮЖЕТНОЕ · 50, 52, 87, 103, 130, 135, 139, 167, 215, 229, **239**
содержание произведения · 24, 25, 194, 238, 240, 289, 313
СОН · 36, 50, 92, 162, 217, **240**, 280
сонатная форма · 133
СОНЕТ · 29, 76, 82, 119, 227, 228, **240**, 252, 259, 260
СОЦИАЛЬНО-КРИМИНАЛЬНЫЙ РОМАН · 9, 44, 79, 91, 106, 170, 214, **241**
СОЦРЕАЛИЗМА ПОЭТИКА · 122, 140, **242**
сравнение · 43, 111, 187, 213, 229, 242, 246, 262, 276, 291
Средневековье · 16, 30, 52, 66-68, 70, 71, 75, 79, 91, 92, 120, 123, 132, 166, 175, 177, 182, 197, 237, 254, 263, 265, 272, 275, 293, 303, 304, 308
средние эпические жанры · 169, 242, 285
СТАНОВЛЕНИЯ СЮЖЕТ · 86, 127, 129, **242**, 258, 300
СТАНСЫ · 152, **243**
СТИЛИЗАЦИЯ · 19, 23, 31, 33, 34, 106, 159, 172, 234, **243**, 244, 247, 282
СТИЛИСТИКА · 33, 136, 198, 200, 243, **245**, 253, 281, 303
СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ТРЕХМЕРНОСТЬ · 40, 60, 70, 127, 215, **246**
СТИЛЬ · 11, 27, 32, 33, 34, 47, 54, 57, 63, 67, 71, 85, 87, 117, 144, 172, 186, 190, 212, 236, 243, **247**, 270, 285
СТИХ · 30, 68, 110, 151, 172, 188, 210, 212, 219, 232, 243, **250**, 251-254
стих свободный · 189
СТИХОВЕДЕНИЕ И ПОЭТИКА · 184, 211, **251**
СТИХОТВОРЕНИЕ · 22, 29, 33, 35, 48, 58, 74, 76, 78, 119, 127, 227, 236, 243, **252**, 260, 262, 292, 302, 303
СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ · 96, 219, 251, **253**
СТРОФА · 104, 151, 210, 223, 243, **253**, 259, 302
строфа спенсерова · 243
СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ · 40, 79, 120, 125, 151, 167, 173, 178, 182, 206, 210, 225, 248, 250, **254**, 255, 257, 295, 296
СТРУКТУРАЛИЗМ В ПОЭТИКЕ · 74, 79, 145, 146, 154, 183, 184, 196, 224, **255**, 285, 295
стык · 256, 282
субъект изображения · 45, 52, 70, 139, 168, 177, 199, 256, 275, 294
субъект речи · 103, 167, 217, 257
СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА · 44, 50, 52, 56, 82, 83, 87, 106, 113, 129, 138, 139, 143, 148, 151, 163, 164, 174, 205, **256**, 257, 284
СУБЪЕКТНЫЙ СИНКРЕТИЗМ · 103, 110, 143, **257**
судьба в сюжете · 257
сукцессивность · 163, 257
супрематизм · 8
сценический эпизод · 258
СЮЖЕТ · 8-10, 26, 36, 41, 43, 47, 52, 63, 64, 79, 83, 87, 88, 96, 97, 101, 104, 108, 114, 117, 122-124, 129, 130, 135-137, 139, 146, 151, 154, 163, 164, 167, 170, 171, 180, 182, 187, 191, 200, 201, 213, 217-220, 228, 229, 233, 235, 236, 239, 240, 242, 244, 253, 254, **258**, 259, 262, 263, 268, 270, 274, 277, 279, 282, 283, 287, 292, 300, 301, 303, 307, 311. См. также *Испытания сюжет, Кумулятивный сюжет, Лирический сюжет, Ситуация сюжетная, Событие сюжетное, Становления сюжет, Судьба в сюжете, Функция сюжетная, Циклический сюжет, Эпический сюжет*
СЮЖЕТНАЯ СХЕМА · 8, 79, 86, 106, 115, 123, 216, 229, 237, **258**, 259, 274, 293, 300
сюжетные архетипы · 259
СЮЖЕТОЛОГИЯ · 106, 135, 239, 258, **259**
сюрреализм · 7, 51, 140
танка · 260
ТВЕРДЫЕ СТРОФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ · 152, 254, **259**, 263
тезаурус · 263, 294
ТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ · 7, 11, 14, 18, 19, 33, 54, 60-62, 64, 66, 67, 73, 78-80, 95, 96, 103, 104, 108, 109, 115, 116, 119, 120, 129, 130, 136, 139, 147, 151, 155, 162, 165, 166, 173, 176, 178, 182-184, 194, 196, 200, 207, 208, 211, 214, 224, 227, 236-238, 240, 245, 249, 250, 252, 254, 256, **260**, 266, 267, 271, 282, 283, 285-287, 289, 292-294, 297, 300, 301, 306, 312, 314
ТЕМА · 48, 54, 55, 57, 59, 117, 119, 131, 163, 204, 218, 219, 228, **262**, 293, 308
ТЕМАТИКА · 30, 34, 57, 131, 139, 152, 181, 244, 245, 253, **262**, 292, 303
тематическая критика · 124
тенцона (тенсона) · 59, 263
теоретическая поэтика · 182, 263
теория литературы и поэтика · 182, 263
терцины · 254, 260, 263
теургия · 119
ТИП · 19, 43, 44, 164, 205, **263**, 275, 278, 286
тон · 49, 264
топика литературная · 68, 139, 143, 265, 264
ТОПОС · 60, 67, 72, 143, 262, **264**, 300, 302
ТОЧКА ЗРЕНИЯ · 8, 10, 22, 27, 36, 38, 43, 48, 50, 52, 56, 59, 62, 65, 79, 83, 84, 88, 89, 102-104, 111, 112, 114, 122, 125, 129, 134, 135, 139, 147, 148, 152, 160, 164, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 183, 199, 201-205, 207, 217, 222, 231, 234, 236, 237, 239, 240, 253, **266**, 267, 273-275, 277, 280, 283, 285, 288, 290, 291, 297, 305, 309, 311
травестия · 31, 34, 63, 92, 172, 181, 214
ТРАГЕДИЯ · 28, 41, 53, 62, 64, 69, 71, 72, 83, 90, 91, 93-95, 97, 118, 127, 139, 147, 155, 159, 181, 199, **267**, 270, 283, 289, 293
трагедия мещанская · 63
трагедия рока · 32
ТРАГИКОМЕДИЯ · 28, 41, 53, **269**
ТРАГИЧЕСКОЕ · 8, 50, 52, 66, 77, 99, 127, 128, 237, 269, **271**, 313
традиционализм дорефлексивный · 87
традиционализм рефлективный · 40, 61, 71, 79, 90, 96, 139, 155, 162, 195, 211, 271
ТРИКСТЕР · 45, 52, 91, 107, 165, 259, **271**, 285, 297
триллер · 9, 263, 275
триолет · 254, 259, 260
ТРОПЫ · 46, 54, 79, 109, 111, 121, 152, 158, 182, 193, 209, 212, 220, 226, 228, 229, 242, **275**, 279, 281, 300
трубадуры · 75, 146, 243
тщательное прочтение · 145
условность · 37, 99, 122, 200, 203, 276, 278, 280, 282, 289, 290
установка · 49, 115, 209, 276
УТОПИЯ · 125, 216, **276**, 280
фаблио · 22, 272
ФАБУЛА · 26, 30, 35, 78, 83, 130, 134, 135, 154, 162, 163, 167, 170, 171, 181, 198, 201, 213, 219, 229, 234, 258, 259, 262, 263, 271, **277**, 280, 283, 300
фаллиции · 64
фаллическая песня · 98
ФАНТАСТИКА АВАНТЮРНО-ФИЛОСОФСКАЯ · 9, 38, 126, 216,

262, **277**, 278, 279, 280, 293
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ · 41, 49, 50, 158, 220, 276, **278**
фарс · 63, 97, 272, 281
фацеция · 68
фигурные стихи · 29
ФИГУРЫ РИТОРИЧЕСКИЕ · 19, 21-23, 29, 50, 74, 79, 84, 94, 109, 111, 142, 158, 159, 165, 172, 173, 182, 212, 245, 246, 256, 275, **281**, 287, 301, 304, 305, 310
фикциональный дискурс · 42, 282
ФИЛОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ · 91, 119, 125, 188, 276, 278, **282**
ФИНАЛ · 29, 105, 147, 154, 160, 170, 199, 217, 219, 270, 274, **283**, 293, 294, 305, 310
фокализация · 284
фольклор · 22, 26, 33, 61, 68, 71, 78, 107, 107, 111, 116, 130, 155, 187, 189, 222, 234, 235, 253, 255, 263, 288, 305, 306
форма художественная · 7, 24, 25, 43, 86, 103, 116, 122, 162, 193, 194, 252, 284, 290
ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД (формализм) · 12, 21, 38, 62, 101, 103, 106, 146, 167, 172, 183, 184, 186, 209, 239, 258, 259, 262, 276, **284**
формы архитектонические · **285**
формы композиционные · **285**
ФОРМЫ ЭПИКИ · 22, 31, 117, 187, 201, 215, 242, **285**
ФРАГМЕНТ · 51, 137, 139, 198, 221, 250, **285**, 286, 307
фрагмент лирический · 214
фрагментарность · 286
фразеология поэтическая · 191, 286
фуга · 133, 176
функция сюжетная · 43-45, 286
футуризм · 8, 186, 236, 284
хайку · 260
ХАРАКТЕР · 41-44, 63, 117, 135, 164, 203, 204, 263, 268, 278, **286**, 287, 299
ХАРАКТЕРИСТИКА · 54, 102, 152, 166, 167, 176, 267, **287**
хиазм · 132
хиатус · 282, 287
хор · 49, 63, 175, 253
хорал · 48, 287
хорей · 121, 211, 233, 301
ХРОНОТОП · 8, 9, 50, 65, 66, 70, 77, 94, 106, 111, 115, 122, 123, 129, 131, 151, 165, 205, 213, 237, 240, 241, 244, 258, 259, **287**, 292, 293, 302, 303
Художественная литература — см. *Литература художественная*
ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ · 10, 20, 33, 40, 42, 54, 57, 60, 90, 96, 99, 100, 104, 115, 127, 128, 135, 138, 140, 141, 155, 156, 158, 190, 193, 208, 211, 240, 271, 276, 284, **288**, 290, 291, 302, 312, 313. См. также *Вымысел художественный, Высказывание художественное, Завершение художественное, Литература художественная, Модусы художественности, Неклассическая художественность, Образ художественный, Парадигмы художественности, Речь художественная, Смысл художественный, Структура художественная, Текст художественный, Форма художественная*
цветник · 96
цезура · 232, 291
целостность произведения · 290
ЦЕННОСТНАЯ СТРУКТУРА · 12, 50, 80, 88, 102, 154, 155, 173, 184, 287, **290**, 312
ЦЕНТОН · **292**
ЦИКЛ · 20, 34, 59, 81, 95, 96, 121, 130, 136, 182, 205, 206, 243, 244, 253, 258, 262, 274, **292**, 293, 302
цикл лирический · 181
циклизация · 19, 22, 95-97, 114, 202, 205, 253, 292, 293, 311
ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ · 50, 106, 107, 127, 139, 169, 171, 216, 229, 236, 242, 258, 274, 285, **293**, 300, 308, 311
ЦИТАТА · 80, 206, **293**, 297, 304, 306
ЧАСТОТНЫЙ СЛОВАРЬ · 236, **294**
частушка · 305
ЧИТАТЕЛЬ · 8, 11, 14, 16, 18, 20, 24, 25, 33, 34, 37-39, 42, 43, 50-52, 54-56, 67, 69, 72, 75, 76, 85, 89, 90, 93, 100, 102, 104, 113, 119, 120, 122, 127, 128, 137, 145, 150-152, 154, 160, 161, 165-168, 170, 174, 176, 178, 183, 184, 194, 202, 203, 207, 208, 212, 213, 217, 221, 223, 225, 227, 228, 231, 236, 238, 239, 240, 255, 256, 258, 266, 267, 277, 278, 284-287, 289, 291, **294**, 295, 301, 306, 307, 310
ЧУЖОЕ СЛОВО · 18, 19, 34, 45, 50, 68, 80, 102, 119, 126, 129, 147, 159, 172, 199, 205-208, 215, 246, 256, 287, 294, **297**, 299, 306
шванк · 22, 272
шут · 32, 45, 52, 92, 98, 192, 193, 259, 271-274, 297. См. также *Дурак*
ЭВФОНИЯ · 87, 110, 172, **297**
ЭЙДЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА · 71, 79, 87, 90, 95, 111, 126, 155, 225, 230, 271, **298**
эйдос · 25, 91, 122, 126, 162, 183, 298, 299, 300
экзистенциализм · 32
эклога · 77, 94, 300
ЭКСПОЗИЦИЯ · 154, 161, 197, 276, **300**, 307
экспрессионизм · 51, 140
ЭКСПРОМТ · **301**
экстенсионал · 42, 301
ЭКФРАСИС · 54, 151, 152, **301**
элегический дистих · 23, 99, 302, 305
ЭЛЕГИЧЕСКОЕ · 50, 128, **302**
ЭЛЕГИЯ · 29, 66, 69, 71, 91, 102, 171, 225, 226, 252, 262, 293, 300, 302, **303**, 305
эллинизм · 46, 47, 69, 302
эллипсис · 282, 304
ЭМБЛЕМА · 28, 79, 227, 254, 276, 300, **304**, 305
эмблематика · 305
эмоциональная рефлексия · 305
эналлага · 282, 305
энкомий · 47
эпаналепсис · 282, 305
ЭПИГРАММА · 22, 29, 90, 301, 302, **305**
ЭПИГРАФ · 74, 102-104, 260, 262, 294, **306**
эпизод · 307
ЭПИКА · 42, 43, 47, 50, 52, 58, 65, 69, 84, 103, 117, 134, 148, 161, 170, 180, 207, 213, 215, 219, 222, 240, 246, 260, 262, 280, 285, 286, 292, 293, 296, 300, **307**, 309-311
ЭПИЛОГ · 28, 31, 102, 197, 307, **309**
эпиникий · 151
эпистема · 101, 164, 165, 179
эпистола · 310
ЭПИСТОЛЯРНАЯ ПРОЗА · 164, 218, 262, 286, **310**
эпитет · 49, 111, 163, 246, 310
эпифора · 282, 297, 310
эпический сюжет · 310
ЭПОПЕЯ · 7, 8, 15, 32, 42, 44, 52, 69-71, 86, 90, 91, 94, 113, 118, 170, 180, 181, 191, 199, 207, 213, 215, 217, 239, 258, 268, 274, 277, 280, 285, 293, 307-309, **311**
эпос героический · 31, 42, 47, 77, 123, 182, 262, 275, 307, 311
эпос животный · 30
ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА · 42, 66, 77, 82, 84, 99, 100, 106, 115, 127, 135, 140, 156, 184, 223, 271, 284, 288, 302, 305, **312**, 313
ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ · 12, 20, 21, 24, 25, 42, 82, 86, 87, 102-104, 110, 115, 116, 122, 126, 127, 136, 137, 140, 141, 145, 156, 157, 173, 179, 184, 208, 224, 229, 230, 240, 247, 249, 271, 276, 277, 289, 290, 295, 296, 299, 310, 312, **313**
эстетическое · 313
этикет литературный · 67, 72, 90, 313
этос · 212, 313
юмор · 99, 127, 313
ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ · 19, 108, 111, 145, 192, 244, 246, 275, 284, 298, **313**
язык художественный · 314
ямб · 121, 151, 233, 241, 250, 301
ямбическая поэзия · 253
chanson de geste · 311
commedia dell'arte · 97
deus ex machina · 63
enjambement · 162, 243
Entwicklungsroman · 218
Er-Erzählung · 168
Erziehungsroman · 218

figura etymologica · 282
Ich-Erzählung · 168
jeu parti · 75
locus amoenus · 265
mise en abyme · 77
non finito · 136, 283
parodia sacra · 92
science fiction · 51
Vorgeschichte · 198
well made play · 41

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Абхинавагупта · 127, 312
Аввакум. *Житие* · 72, 118; *Книга толкований* · 67
Август, император · 264
Августин Бл. · 226. *Исповедь* · 85
Августин Дакийский · 16
Аверинцев С. С. · 67, 71, 79, 80, 87, 90, 91, 96, 116, 138, 139, 183, 187, 195, 202, 212, 299, 302, 305
Авсоний · 292
Агада · 188
Агафий Схоластик · 23
Адам · 71
Адам де ла Аль. *Игра о Робене и Марион* · 75
Адамов А. · 7
Адорно Т. · 7, 286
Адрианова-Перетц В. П. · 67, 68
Азарми А. А. · 7
Айвазовский И. К. · 18
Аксаков С. Т. · 292. *Детские годы Багрова-внука* · 10
Аксенов В. П. *Ожог* · 52; *Остров Крым* · 123
Акунин Б. · 56
Акутагава. *В чаще* · 283; *Лошадиные ноги* · 280
Аламбер Ж. д'· 8
Алан Лилльский. *Антиклавдиан* · 16
Александр I · 107
Александр Македонский · 264
Александров А. · 7
Алеман М. · 28. *Гусман де Альфараче* · 165, 216
Алкей · 47
Алкман · 47
Альбее Э. · 7
Альчиато А. · 304 ·
Амори, граф · 137
Анакреон · 19, 20, 235
Анандавардхана · 110, 128, 238
Ангел (легенда) · 107
Андерсен Х. К. · 235, 278
Андерсон Ш. · 112
Андреев Д. · 141
Андреев Л. Н. · 188, 275, 281, 283. *Дневник Сатаны* · 35; *Елеазар* · 245; *Иуда Искариот* · 170, 245; *Мысль* · 262; *Тьма* · 170; *Царь* · 245
Андреев М. Л. · 182
Андрей Боголюбский · 72
Анисе-Буржуа. *Лесной бродяга* · 118
Анненский И. Ф. · 63, 65, 113, 119, 143, 191, 201, 243, 244, 253, 280. *Идеал* · 227; *Кулачишка* · 48; *Поэзия* · 48; *Прерывистые строки* · 201; *Смычок и струны* · 114; *То было на Валенкоски* · 201, 228; *Тоска* · 227
Ано Б. · 304
Антоний Подольский, монах. *Послание к некоему другу* · 177
Ануй Ж. *Антигона* · 198
Апдайк Дж. *Кентавр* · 123
Апель К.-О.· 79
Аполлон · 47, 249
Апулей. *Золотой осел* · 92, 120, 215, 272, 273, 278
Апухтин А. Н. · 191, 201, 243
Арбузов Л. · 265
Арион · 47
Ариосто Л. *Неистовый Роланд* · 182
Аристотель · 40, 41, 53, 60, 64, 65, 70, 72, 73, 93, 97, 100, 105, 110, 113, 122, 143, 149, 154-156, 163, 186, 195, 213, 256, 264, 268-270, 295, 307, 312
Аристофан · 64, 95, 269. *Всадники* · 98; *Лисистрата* · 98
Арпман Ж. *Орланда* · 120
Аррабаль Ф. · 7
Артемида · 47
Арто А. · 7, 280
Арутюнова Н. Д. · 7, 109
Архангельский А. · 34, 159
Архилох · 12, 14, 47, 149
Арцыбашев М. П. · 263
Асафьев Б. В. · 116
Асеев Н. Н. · 141, 192
Асмус В. · 151
Астуриас М. А. · 123
Атон · 46
Ауслендер С. А. · 243
Ауэрбах Э. · 126, 215, 269, 309
Афанасий Великий · 36
Афанасьев А. Н. · 22
Афина · 47
Ахилл · 44, 125, 274
Ахилл Татий. *Левкиппа и Клитофонт* · 9; 215
Ахмадулина Б. · 35
Ахматова А. А. · 23, 46, 48, 66, 108, 119, 141, 191, 201, 206, 215, 243, 284. *В сороковом году* · 206; *Вереница четверостиший* · 306; *Коротко о себе* · 10; *Поэма без героя* · 137, 219; *Просыпаться на рассвете...* · 48; *Сжала руки под темной вуалью...* · 297; *Так отлетают темные души...* · 59; *Хочешь знать, как все это было?* · 297
Ахутин А. В. · 163, 268
Баба Яга · 44
Бабель И.· 44, 202. *Конармия* · 292
Бабрий · 30
Багрицкий Э. Г. · 298. *Ода о рыбоводе* · 152
Бажов П. П. *Малахитовая шкатулка* · 235
Байрон Дж. Г.· 27, 32, 138, 181, 220, 231, 243. *Беппо* · 181; *Корсар* · 86, 181; *Манфред* · 181; *Паломничество Чайльд-Гарольда* · 263
Балухатый С. Д. · 117
Бальбин Б. · 304
Бальдансперже Ф. · 101
Бальдус. *Новый Эзоп* · 30
Бальзак О. · 44, 126, 157, 204, 205, 230, 264, 292. *Блеск и нищета куртизанок* · 241, 242; *Красная гостиница* · 241; *Палач* · 241; *Сарразин* · 224; *Философские этюды* · 188; *Человеческая комедия* · 95; *Шагреневая кожа* · 278, 283
Бальмонт К. Д. · 159, 227, 244, 255. *Под северным небом* · 243; *Я – изысканность русской медлительной речи...* · 228
Баратынский Е. А. · 23, 205, 243, 247, 302, 303, 305. *На смерть Гете* · 254; *Ропот* · 99; *Сумерки* · 96; *Эда* · 172
Барклай Д. · 28
Баркова А. · 306
Барр М. Л. · 266
Барри Д. М. *Питер Пэн и Венди* · 235
Барт Р. · 7, 12, 20, 61, 75, 80, 116, 135, 139, 140, 154, 165, 178, 179, 224, 255, 286, 295
Батлер С. *Гудибрас* · 32
Батый · 271
Батюшков К. Н. · 226, 303, 306. *Мои пенаты* · 177; *Подражания древним* · 172
Бауер В. · 272, 273
Баумгартен А. · 156, 312
Бах И. С. *Страсти по Матфею* · 266
Бахтин М. М. · 8, 10-14, 18, 20, 21, 24, 25, 34, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 48, 50, 51, 57, 58, 60, 61, 69, 70, 72, 77, 79, 80, 82, 84-87, 89, 91-94, 99, 100, 102-104, 110-114, 116, 122, 123, 126, 128, 129, 131, 133, 134, 136, 137, 139-141, 143, 144, 148, 149, 151, 155-157, 159, 164, 167, 172, 174-176, 180, 182-184, 186, 190-196, 199, 202-204, 207, 208, 211, 212, 215-219, 222-224, 227, 230, 234, 238, 239, 242, 243, 246, 247, 249, 251, 252, 255, 256, 258, 259, 263, 264, 266, 271-273, 276, 277, 283, 286-289, 291, 294-297, 299, 300, 310-313
Башляр Г. · 24
Безыменский А. И. · 192
Беккет С. · 7, 143, 281. *Развязка* · 283
Бекфорд У. *Ватек* · 49, 279
Белая Г. · 140
Белецкий А. И. · 295
Белинский В. Г. · 41, 58, 65, 66, 122, 172, 189, 194, 195, 201, 252
Белль Г. · 112, 270. *Дом без хозяина* · 112

Белый А. · 19, 37, 97, 133, 183, 191, 201, 209, 227, 227, 228, 235, 243, 251, 253, 255, 275, 292, 293, 297, 298, 298, 305. *Веселье на Руси, Отчаяние* · 228; *Котик Летаев* · 10; *Пепел* · 244; *Петербург* · 52, 228; *Симфонии* · 228; *Солнце* · 228
Бельмен-Ноэль Ж. · 136
Беме Я. · 73
Бенн Г. · 130
Бент М. И. · 248
Бентли Э. · 63, 118
Беньямин В. · 7, 17, 28
Беранже П. · 161
Бергсон А. · 53, 97, 98, 98, 99, 154, 295
Берковский Н. Я. · 37, 79, 183, 202, 259
Бернард Сильвестрис · 16
Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. *Поль и Виржиния* · 225
Бёрнс Р. · 225
Берроуз Э. · 8, 278
Бескин Э. · 63, 64
Бестужев-Марлинский А. А. · 31, 33, 190. *Латник* · 280; *Страшное гаданье* · 36
Бестужев-Рюмин М. А. · 34
Бетховен Л. · 48
Библия · 30, 102, 250, 266, 306
Бион · 77
Биркен З. фон · 28
Бирус Г. · 101
Бланшо М. · 136
Блейк У. · 293. *Песни Невинности и Опыта* · 173
Блок А. А. · 11, 19, 23, 85, 97, 114, 119, 124, 143, 159, 162, 191, 201, 228, 270, 280, 292, 293. *Анне Ахматовой* · 298; *Возмездие* · 182, 219; *Грешить бесстыдно, непробудно...* · 48; *Двенадцать* · 121, 182; *Девушка пела в церковном хоре* · 113; *Когда вы стоите на моем пути...* · 251; *На железной дороге* · 171, 228; *На поле Куликовом* · 114; *Незнакомка* · 228; *Ночная фиалка* · 180, 182; *Ночь, улица, фонарь, аптека...* · 228; *О подвигах, о доблести, о славе...* · 18; *Она пришла с мороза...* · 121; *Перед судом* · 228; *Посещение* · 58; *Превратила все в шутку сначала...* · 48; *Россия* · 267; *Снежная маска* · 292; *Соловьиный сад* · 54, 85, 180, 181; *Стихи о Прекрасной Даме* · 228; *Я – Гамлет. Холодеет кровь...* · 215; *Я в дольний мир вошла, как в ложу...* · 215
Блум Х. · 179
Блэкмур Р. П. · 146
Блэнвиль Д. де · 101
Бобринский А. А. · 76
Богданович И. Ф. *Душенька* · 171
Богомолов Н. А. · 7
Богоявленский Л. · 181
Бодкин М. · 24
Бодлер · 162, 226, 227, 293. *Соответствия* · 298; *Стихотворения в прозе* · 253
Бойс Б. · 136
Боккаччо Дж. · 200. *Декамерон* · 146, 200
Бомарше П. О. К. · 272. *Женитьба Фигаро* · 99
Бонди С. М. · 20
Бонер У. · 30
Бор Н. · 79
Боратынский Е. А. — см. *Баратынский Е. А.*
Борев Ю. · 222
Борель П. *Шапмавер. Безнравственные рассказы* · 241
Борхес Х. · 8, 143
Боум (Баум) Ф. · 173
Боура С. М. · 311
Бочаров С. Г. · 18, 111, 127, 180, 240, 268
Боэций · 132
Брагинская Н. В. · 301, 302
Браун К. · 133
Браун Ф. *Арена* · 9, 278
Бредбери Р. *И грянул гром...* · 89, 278; *451° по Фаренгейту* · 278
Брейн Дж. *Путь наверх* · 263
Бремон К. · 258, 259
Брентано К. · 133. *Годви* · 265; *Лорелея* · 119
Брентано Ф. · 295
Брехт Б. · 130, 188, 154, 281, 285. *Кавказский меловой круг* · 309
Брик О. · 284, 297
Бродский И. А. · 18, 23, 81, 108, 119, 140-142, 178, 213, 243, 301. *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* · 81; *Лесная идиллия* · 78; *Новые стансы Августе* · 243; *Эклоги* · 78
Бройтман С. Н. · 45, 52, 71, 90, 91, 96, 115, 126, 127, 140, 143, 144, 162, 180, 181, 225, 229, 230, 257, 298-300
Брукс К. · 145
Брюнетьер Ф. · 101
Брюсов В. Я. · 23, 97, 227, 243, 244, 282, 292, 293, 297. *Urbi et Orbi* · 96; *Ассаргадон* · 113; *Витязь* · 59; *Голоса стихий* · 59; *Два голоса* · 59; *Дон Жуан* · 228; *Засыпать под рокот моря...* · 48; *Огненный ангел* · 88; *Орфей и аргонавты* · 244; *Первый снег* · 228; *Продолжение Египетских ночей* · 245; *Творчество* · 227; *Хвала человеку* · 152
Буало Н. · 31, 40, 63, 90, 94, 151, 177, 183, 305. *Налой* · 31
Буало П. Л. · 56
Бубер М. · 143
Буззати Д. · 7
Буланин Д. М. · 67, 68
Булгаков М. А. · 57, 126, 141, 202, 271, 281. *Бег* · 206, 270; *Белая гвардия* · 161, 240, 283; *Дьяволиада* · 52; *Мастер и Маргарита* · 123, 275, 301; *Собачье сердце* · 51
Булыгина Т. В. · 7
Бульвер-Литтон Э. Дж. *Герцогиня де Лавальер* · 118; *Лионская красавица* · 118
Бунин И. А. · 253, 310. *Аглая* · 245; *Безумный художник* · 85; *Жизнь Арсеньева* · 10; *Легкое дыхание* · 62; *Мелитон* · 160; *Молодость и старость* · 188; *Святые* · 245; *Смерть пророка* · 245; *Темные аллеи* · 95, 171
Буркгардт В. · 30
Буркхардт Я. · 24, 28
Бут У. · 168
Бухнер А. · 76
Былинин В. К. · 212
Бэкон Ф. · 276, 304
Бюргер Г. А. · 27. *Ленора* · 26
Бютор М. · 80
Бюффон Ж.-Л. · 248
Бюхнер Г. · 204
Вагнер Р. · 133, 228
Вайсштейн У. · 101
Валери П. · 58, 140, 141, 162
Валиева Ю. · 7
Вальцель О. · 25, 133
Вампилов А. В. *Утиная охота* · 271
Вановская Т. · 241
Варма Д. · 49
Варрон · 222
Варуна · 47
Василий, архиепископ · 177
Васильев П. · 306
Вацуро В. Э. · 49
Вега Л. де · 292
Векерлин Г. Р. · 151
Великие Минеи-Четьи · 72
Вельтман А. Ф. · 31
Вёльфлин Г. · 25, 103, 249, 250, 266, 284
Веневитинов Д. В. *Поэт и друг* · 303
Венцлова Т. · 7
Вергилий · 58, 78, 95, 292. *Эклоги* · 16
Вересаев В. · 19
Верещагин Е. М. · 68
Верлен П. · 97, 227, 293
Верли М. · 110
Верхарн Э. · 97, 280
Веселовский А. Н. · 46, 70, 86, 87, 101, 106, 111, 158, 183, 215, 216, 226, 228, 229, 259, 275, 276, 289, 297, 311
Вест П. · 7
Виан Б. *Пена дней* · 279
Видение Тнугдала · 36
Виланд · 58, 146, 205, 225. *История Агатона* · 218; *Идрис и Ценида* · 76
Виланд Х. · 177
Вильперт (Wilpert) Г. фон · 22, 39, 105, 148, 263, 311
Винкельман И. И. · 17
Виноградов В. А. · 144
Виноградов В. В. · 12, 56, 58, 102, 109, 128, 129, 144, 148, 168, 183, 207, 208,

234, 243
Винокур Г. О. · 108, 219, 247, 252, 314
Винокуров Е. · 35
Виньи А. де *Сен-Мар* · 88
Витгенштейн Л. · 42, 80
Вишневский Вс. В. · 206
Вишневский К. Д. · 254
Воейков А. · 303
Вознесенский А. · 34, 159, 243
Война мышей и лягушек · 32
Волкова Т. Ф. · 68
Волошин М. А. · 142, 260
Волошинов В. Н. · 60, 82, 176, 208, 246, 262
Волькенштейн В. · 53
Вольтер · 9, 177, 188, 282. *Задиг* · 282; *Кандид* · 215, 216, 272, 278, 283; *Микромегас* · 282; *Письма из Англии* · 310; *Простодушный* · 272, 282
Вольф В. · 133
Вольфенбюттель А.-У. фон · 28. *Октавия. Римская история* · 29
Вольфрам фон Эшенбах. *Парцифаль* · 120, 218
Воннегут К. *Механическое пианино* · 217
Вордсворт У. · 27, 260
Воронский А. · 154
Воррингер В. · 154
Востоков А. Х. · 243. *Светлана и Мстислав* · 171; *Стансы к Хризанфу* · 243
Врубель М. А. · 18
Вулф В. *Орландо* · 120
Вундт В. · 284, 295
Выготский Л. С. · 20, 60, 70, 82, 93, 229, 258, 277, 309
Высоцкий В. В. · 306. *Баллада об иноходце* · 215; *Песня самолета-истребителя* · 215
Вьет Ж. · 254
Вяземский П. А. · 219, 243, 305. *К перу моему* · 177
Габричевский А. Г. · 16
Гадамер Г.-Г. · 18, 76, 79, 101, 150, 238, 295, 313
Галич А. · 144
Гандельсман В. · 142
Ганслик Э. · 295
Гантнер Й. · 136
Гаркави А. М. · 115
Гарнье Р. · 206
Гартман Н. · 116, 150? 289, 312, 313
Гаршин В. М. · 253
Гаспаров Б. М. · 68, 262
Гаспаров М. Л. · 30, 48, 78, 121, 163, 211, 232, 233, 236, 250, 251, 259, 262, 269
Гауф В. *Александрийский шейх и его невольники* · 200; *Сказки для сыновей и дочерей образованных сословий* · 235; *Харчевня в Шпессарте* · 200
Гачев Г. Д. · 69, 70, 155, 214, 308
Гвоздева Е. В. · 200
Гевара Л. *Хромой бес* · 275, 278, 173
Гегель Г. В. Ф. · 17, 42, 53, 65, 66, 87, 97, 105, 106, 110, 136, 150, 157, 183, 194, 195, 213, 222, 223, 239, 258, 269, 271, 286, 288, 290, 295, 302, 307, 308, 311
Гейзе П. · 146, 147
Гейне Г. · 27, 293. *Лорелея* · 119
Геккель Э. · 101
Гелиодор. *Эфиопика* · 29, 215
Геллер Л. · 7
Геллерт Х. Ф. · 30, 226
Гельдерлин. *Эмпедокл* · 137
Георгий Хировоск · 67
Геракл · 63
Герасимова А. · 7
Гердер И. Г. · 37, 58, 78, 100, 116, 218
Гермес · 47, 271, 275
Гёрнер Р. · 7
Геродот · 47, 57
Гёррес Й. · 25
Геррик Т. · 270
Герцен А. И. · 283. *Былое и думы* · 10, 118; *Доктор Крупов* · 188; *Кто виноват?* · 215
Гершензон М. О. · 124
Гесиод · 30, 47
Гессе Г. · 24, 218. *Степной волк* · 231, 272, 278
Гете И. В. · 9, 17, 27, 37, 93, 108, 146, 147, 149, 177, 183, 204, 205, 213, 216, 218, 225, 243, 249, 293, 311. *Вильгельм Мейстер* · 133, 218; *Избирательное сродство* · 133, 231; *Лесной царь* · 27; *Новый Парис* · 37; *Певец* · 221; *Песня странника в бурю* · 215; *Примечание к Поэтике Аристотеля* · 72, 93; *Простое подражание природе, манера, стиль* · 122, 249; *Страдания юного Вертера* · 118, 225, 310; *Фауст* · 32, 59, 198, 227, 280
Гимн Атону · 46
Гинзбург Л. Я. · 21, 45, 111, 112, 114, 126, 171, 183, 186, 192, 215
Гинзбург Л. О. · 192
Гиппиус З. · 113. *Все кругом* · 78; *Я больше не могу тебя оставить...* · 215
Гиппократ · 25
Гираут де Борнейль · 59
Гиршман М. М. · 14, 21, 162, 189, 247, 296
Гиссинг Дж. *Демос* · 136
Гладкова О. В. · 188
Глазков Н. *Я на мир взираю из-под столика...* · 305
Глинка М. И. *Жизнь за царя* · 48
Глинка Ф. Н. *Дева карельских лесов* · 172
Гнедич Н. И. · 78, 303. *Рыбаки* · 78
Гнедов В. · 284
Гоголь Н. В. · 9, 37, 41, 50, 52, 64, 106, 108, 125, 144, 182, 189, 209, 210, 230, 235, 263, 284, 296. *Вий* · 86, 271; *Ганц Кюхельгартен* · 187; *Женитьба* · 99, 206, 261; *Майская ночь, или Утопленница* · 170; *Мертвые души* · 38, 39, 44, 74, 106, 120, 123, 137, 147, 148, 154, 177, 188, 231, 231, 260, 272, 287, 296, 301, 308; *Невский проспект* · 240; *Нос* · 18, 51, 261, 280; *Повесть о капитане Копейкине* · 102; *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* · 18, 202, 235; *Портрет* · 34, 95, 152, 240, 280; *Ревизор* · 65, 99, 223, 271, 283, 293; *Старосветские помещики* · 38, 77, 279; *Страшная месть* · 170; *Тарас Бульба* · 34, 42, 52, 88, 89; *Шинель* · 51
Гойя Ф. · 39
Голдинг У. *Повелитель мух* · 188
Голдсмит (Гольдсмит) О. · 205. 263. *Векфилдский священник* · 123, 188, 225
Головачевский С. · 138
Головин С. · 272
Голсуорси Дж. · 292
Гольдони К. · 280
Гомбервиль М. Л. де · 28
Гомер · 47, 75, 95, 116, 214, 302, 311. *Илиада* · 125, 161, 256, 285, 302, 307, 308; *Одиссея* · 44, 63, 106, 144, 275, 285, 307, 311
гомеровские гимны · 46
Гончаров И. А. · 105, 129, 171, 188, 205. *Обломов* · 198, 204, 215, 291; *Обрыв* · 13, 153, 240
Гораполлон · 17
Гораций · 15, 23, 76, 95, 96, 177, 269
Горбунов И. Ф. · 202
Городницкий А. · 243
Горький М. · 10, 188. *На дне* · 139, 161, 206; *Старуха Изергиль* · 280
Госс Э. · 132
Готфрид Страсбургский. *Тристан* · 17
Готшед И. · 177
Готье Т. · 133, 146, 280, 302. *Аррия Марцелла, Ножка мумии* · 36
Гофман Э. Т. А. · 9, 32, 37, 42, 50, 52, 126, 146, 278, 280. *Житейские воззрения кота Мурра* · 35; *Золотой горшок* · 235; *Мадемуазель де Скюдери* · 56; *Песочный человек* · 38, 51, 280; *Принцесса Брамбилла* · 38; *Серапионовы братья* · 200; *Щелкунчик и мышиный король* · 235; *Эликсиры сатаны* · 49
Гофманнсвальдау К. · 28
Гофмансталь Г. фон. *Имярек* · 198
Гоцци К. · 280
Грасиан Б. · 9, 25, 183
Грасс Г. *Жестяной барабан* · 166
Грей Т. · 303
Грей Т. *Сельское кладбище* · 226
Греймас (Greimas) А.-Ж. · 15, 60, 258, 259
Грехнев В. А. · 23, 66, 115, 303

Гриб В. · 269
Грибоедов А. С. · 41, 53, 144, 282. *Горе от ума* · 63, 65, 98, 139, 184, 264, 271
Григорьев А. А. · 171. *Встреча* · 172; *Олимпий Радин* · 172
Григорьев В. П. · 108, 142, 159, 209, 250, 313
Григорьев С. · 176
Гримм, братья · 235
Гриммельсгаузен Г. · 9, 28. *Симплициссимус* · 166, 216, 272
Грин А. · 280
Грин Г. · 112
Грин Х. · 305
Гринцер П. А. · 136, 311
Грифиус А. · 28
Грихин В. А. · 68
Гроб Т. · 7
Громов П. П. · 84, 201
Гроссман В. С. *Жизнь и судьба* · 66
Грот Я. К. · 305
Гуго Сен-Викторский · 17
Гуковский Г. А. · 21, 133, 163
Гумбольдт В. фон · 77, 218, 209
Гумбрехт Х.-У. · 146, 285
Гумилев Л. Н. · 134
Гумилев Н. С. · 140, 141, 243, 244, 298. *Заблудившийся трамвай* · 281; *Лес* · 281; *Попугай* · 215; *Читатель* · 295; *Я конквистадор в панцире железном...* · 215
Гундольф Ф. · 101
Гуревич А. Я. · 42, 311
Гуро Е. Г. · 284
Гуссерль Э. · 284, 295
Гутке К. · 270
Гюго В. · 9, 39, 44, 88, 89, 118, 220, 263, 293. *Отверженные* · 44, 241; *Последний день приговоренного к смерти* · 241; *Собор Парижской Богоматери* · 88, 89
Давыдов И. · 25
Даль В. · 245
Дансейни Э. · 280
Данте · 16, 175, 182, 249. *Божественная комедия* · 36, 73, 74, 254, 260
Дарвин Ч. · 101
Деблин А. · 214. *Берлин, Александерплац* · 130
Дейк Т. ван · 60, 143
Де Куинси Т. *Английская почтовая карета* · 133
Декурсель А. *Два подростка* · 118
Делез Ж. · 7, 178, 179, 180, 255
Делиль Ж. · 192
Дельвиг А. А. · 23, 78, 306. *Конец золотого века* · 78; *Разговор с Гением* · 59; *Сон* · 26
Деметра · 47
Деметрий · 16
Демин А. С. · 68
Демкова Н. С. · 68
Державин Г. Р. · 23, 91, 152, 305. *Анакреонтические песни* · 20; *На возвращение графа Зубова из Персии* · 152; *На рождение в Севере порфирородного отрока* · 152; *Памятник* · 173; *Река времен в своем стремленьи...* · 76; *Снигирь* · 152; *Фелица* · 152, 262
Деррида Ж. · 53, 164, 165, 178, 179, 295
Дефо Д. · 9, 204. *Моль Флендерс* · 166; *Робинзон Крузо* · 9, 123, 267
Дешан Э. · 131
Джеймс В. · 179
Джеймс Г. · 146, 266. *Веселый уголок* · 169
Джером Дж. К. · 296
Джилберт С. · 133
Джиральди · 206
Джойс Дж. · 7, 32, 112, 123, 179. *Улисс* · 133, 180
Джонсон Б. · 53, 197, 224. *Пирушка Цинтии* · 309
Джонсон С. · 22
Дибелиус В. · 49
Дидро · 8, 9, 41, 58, 63, 65, 181, 206, 226, 283, 300. *Жак-фаталист и его хозяин* · 237; *Отец семейства* · 226; *Побочный сын* · 226
Диккенс Ч. · 8, 9, 44, 118, 263, 272. *Большие надежды* · 242; *Давид Копперфилд* · 218; *Записки Пиквикского клуба* · 22, 231, 263; *Приключения Оливера Твиста* · 241; *Тайна Эдвина Друда* · 137; *Холодный дом* · 44
Дильтей В. · 79, 101, 183, 295
Дионис · 64, 228
Дионисий Галикарнасский · 131
Дмитриев И. И. · 30, 226, 243
Дмитриев Л. А. · 68
Дмитриева Р. П. · 68
Дмитровская суббота (духовный стих) · 107
Днепров В. Д. · 214
Добренко Е. · 140
Добролюбов А. · 306
Добролюбов Н. А. · 157
Добротолюбие · 188
Добычин Л. *Город Эн* · 260
Довженко А. П. · 206
Довлатов С. · 164
Долинин К. А. · 243, 244
Дон Жуан · 228
Донн Дж. · 260
Дос Пассос Дж. · 130, 214
Достоевский Ф. М. · 8, 38, 40, 42, 45, 49, 50, 52, 69, 84, 89, 103, 116, 122, 124, 126, 129, 133, 142, 144, 159, 168, 170, 174-176, 179, 183, 200, 204, 205, 207, 215, 216, 227, 230, 231, 256, 263, 271, 272, 275, 289, 290, 310. *Бедные люди* · 102, 129, 203, 310; *Белые ночи* · 263; *Бесы* · 202, 231, 234, 275; *Бобок* · 280; *Братья Карамазовы* · 35, 45, 74, 86, 102, 123, 137, 240, 271, 280; *Господин Прохарчин* · 202; *Двойник* · 106, 170, 231; *Дневник писателя* · 96; *Записки из подполья* · 168, 234; *Идиот* · 21, 153, 203, 231, 262, 263; *Кроткая* · 40; *Маленький герой* · 118; *Неточка Незванова* · 118; *Подросток* · 86, 242; *Преступление и наказание* · 13, 43-45, 84, 86, 102, 125, 153, 162, 168, 204, 231, 237, 240, 262, 267, 308, 309; *Сон смешного человека* · 188, 240; *Униженные и оскорбленные* · 202
Дравич А. · 7
Дурова Н. А. *Записки кавалеристки-девицы* · 200
Дык В. *Крысолов* · 207
Дю Белле Ж. · 40
Дюбо Ж.-Б. · 17, 132
Дюбуа Ж. · 212
Дюверье Ш. *Инженер, или Угольные копи* · 118
Дюгэ. *Лесной бродяга* · 118
Дюканж В. *Шестнадцать лет тому назад* · 118; *Тридцать лет, или Жизнь игрока* · 118
Дюкре-Дюмениль Ф.-Г. · 118
Дюма А. · 9, 44, 89, 118. *Граф Монте-Кристо* · 241, 263; *Три мушкетера* · 88
Дюмоц И. · 272
Дюран Ж. · 24
Дюре Кл. · 17
Дюрренматт Ф. *Судья и палач* · 242
Евангелия · 81, 125, 188, 204, 256, 262
Еврипид · 197, 269, 270, 283, 292. *Алкеста* · 63, 97, 270; *Ипполит* · 270; *Финикиянки* · 206
Евфросиния княгиня · 36
Егорий Храбрый (духовный стих) · 107
Егорий, царевна и змей (духовный стих) · 107
Егоров Б. Ф. · 255
Егорова О. Г. · 95, 96
Екатерина II · 95
Елеонская А. С. · 68
Ельмслев Л. · 74, 224
Епифаний Премудрый · 72
Еремин И. П. · 67, 68
Ермолай-Еразм · 72
Ерофеев Вен. · 143. *Москва-Петушки* · 184, 200
Ерофеев Вик. · 66
Есаулов И. А. · 196
Есенин С. А. · 114, 211, 292. *Шаганэ ты моя, Шаганэ!..* · 254; *Я о своем таланте много знаю...* · 243
Ефрем Сирин · 48
Жаккар Ж.-Ф. · 7, 38
Жан Поль (Рихтер) · 32, 99, 226, 237, 272
Жанен Ж. *Мертвый осел и гильотинированная женщина* · 241
Жаров А. А. · 292
Желязны Р. · 278
Жене Ж. · 7
Женетт Ж. · 112, 120, 134, 135, 169, 180, 239, 258, 281
Живов В. М. · 68

Жид А. · 166. *Фальшивомонетчики* · 52, 120
Жизнь Ласарильо с острова Тормес, роман · 165
Жинкин Н. И. · 39, 60, 127, 128, 208
Жирмунский В. М. · 101, 103, 108, 121, 138, 141, 160, 163, 172, 180, 183, 220, 232, 248, 250, 253, 262, 311
Жироду Ж. · 123
Житие Алексия человека Божия · 36
Житие Антония Великого · 36
Житие Никодима Кожеозерского · 36
Житие Павла Обнорского · 36
Житие Сергия Радонежского · 71
Житие Феодосия Печерского · 72
Жовтис А. Л. · 251
Жодель Э. · 206
Жолковский А. К. · 108, 224, 262
Жубер Ж. · 286
Жуковский В. А. · 26, 27, 133, 226, 254, 282, 303. *Двенадцать спящих дев* · 171; *К Блудову* · 177; *Красный карбункул* · 171; *Людмила* · 26, 27; *Овсяный кисель* · 78, 171; *Ольга* · 27; *Певец во стане русских воинов* · 34, 172, 181, 192; *Пери и ангел* · 172; *Перчатка* · 171; *Песнь араба над могилою коня* · 215; *Светлана* · 26; *Суд божий* · 172; *Ундина* · 172; *Шильонский узник* · 172; *Эолова арфа* · 26
Журавлев А. А. · 298
Заболоцкий Н. А. · 143
Загоскин М. Н. · 69, 88. *Нежданные гости* · 36
Замятин Е. И. · 235. *Мы* · 217, 278
Зданевич К. и И. · 186
Зевс · 47, 64
Зееман К.-Д.· 68
Зелинский Ф. Ф. · 79, 258
Земская Е. А. · 142
Зенон · 240
Золя Э. · 136, 230, 292. *Западня* · 135, 136; *Нана* · 136; *Ругон-Маккары* · 136; *Тереза Ракен* · 135; *Человек-зверь* · 136; *Чрево Парижа* · 136
Зощенко М. · 168, 202
Зубова Л. В. · 163
Зунделович Я. О. · 21
Зусман М. · 113
Зюскинд П. *Парфюмер* · 136
Иаков · 36
Иван Грозный · 117
Иван-дурак · 273, 274
Иванов Вс. Вс. · 48, 78, 130, 141, 255, 273, 297
Иванов Вяч. И. · 19, 23, 53, 64, 65, 70, 72, 93, 124, 156, 175, 183, 215, 219, 227, 228, 243, 244, 249, 293, 297. *Возрождение* · 59; *Любовь* · 228; *Неотлучные* · 59; *Ночь* · 59; *Прозрачность* · 244
Иванов Д. · 138
Игра любви (книга) · 76
Иеремия · 36
Изер В. · 7, 42, 295
Измайлов А. Е. · 30
Иисус Христос · 35, 49, 61, 72, 81, 188, 266
Ильф и Петров · 159. *Двенадцать стульев. Золотой теленок* · 99, 272
Илья-пророк · 107
Имир · 107
Ингарден Р. · 25, 37, 103, 116, 122, 295, 313
Иоанн Дамаскин · 48
Иоанн де Гарландия · 132
Иоанн Капуйский · 30
Иоанн Солсберийский · 16
Иов · 123, 170, 188
Иона · 52, 188
Ионеско Э. · 7, 281. *Лысая певица* · 301; *Носорог* · 18
Исайя · 36
Итин В. · 138
Иштар · 46
Йен П. · 265
Йованович М. · 7
Кавгадый · 72
Каверин В. *Два капитана* · 43
Казот Ж. *Влюбленный дьявол* · 278, 280
Кайзер В. · 50, 102, 248
Калила и Димна · 30
Калин · 303
Каллимах · 47
Кальдерон П. · 28. *Великий театр мира* · 28; *Жизнь есть сон* · 270; *Стойкий принц* · 28, 44
Каменевич-Рвовский Т. · 177
Каменский В. В. · 284
Камерарий И. · 304
Кампанелла Т. *Город Солнца* · 276
Камю А. · 7. *Посторонний* · 272; *Чума* · 188, 283
Кандинский В. · 154
Кант И. · 76, 136, 143, 156, 186, 226, 288, 289, 295, 301, 312
Кантемир А. Д. · 95, 233. *К стихам своим* · 177
Капнист В. В. · 152
Карамзин Н. М. · 142, 156, 226, 303, 310. *Бедная Лиза* · 37, 225, 226; *Кладбище* · 59; *Наталья, боярская дочь* · 226; *Остров Борнгольм* · 225, 226; *Письма русского путешественника* · 62, 225, 310
Карион Истомин · 177
Карсак Ф. *Робинзоны космоса* · 278
Кассирер Э. · 274
Катенин П. А. · 27. *Гений и поэт* · 59; *Ольга* · 26
Катулл · 293
Каули А. · 151
Кафка Ф. · 7, 32, 37, 51, 123, 126, 147, 179. *Превращение* · 279; *Процесс* · 188; *Мост* · 188; *Штрафная колония* · 188, 283
Квинтилиан · 15, 264
Кеведо Ф. · 28, 165
Келлер Г. *Зеленый Генрих* · 218
Кемпион Т. · 132
Кенан А. · 7
Кенье Л. Ш. *Судебная ошибка* · 118
Кёппен В. · 214
Кереньи К. · 24
Керлот Х. Э. · 272, 273
Кибиров Т. *Идиллия. Из Андрея Шенье; Эклога* · 78
Киклоп, сатировская драма · 63
Киплинг Р. · 8. *Книга джунглей* · 235
Киреевский П. В. · 113
Кирилл Скифопольский · 72
Кириллин В. М. · 68
Кирсанов С. · 292, 306
Киттлер Ф. · 146
Клейст Г. · 146, 220
Клопшток Ф. · 58, 152, 226
Кляйн Й. · 147
Кобринский А. А. · 7
Ковтунова И. И. · 48, 78
Коген Г. · 295
Кожевникова Н. А. · 48, 78, 159
Кожинов В. В. · 214
Козлов И. И. *Безумная*; *Чернец* · 172
Козлова Н. · 187
Козьма Прутков · 30
Коллинз У. · 146
Колмогоров А. Н. · 121
Колотаев В. · 38, 285
Колридж (Кольридж) С. Т. · 27, 41
Колуччо Салутати · 132
Кон И. · 312
Конан Дойл (Дойль) А. · 8, 56, 231. *Желтое лицо* · 55; *Собака Баскервилей* · 55
Констан Б. *Адольф* · 285
Конявская Е. Л. · 68
Корман Б. О. · 11-14, 21, 102, 113-115, 148, 151, 157, 168, 170, 171, 205, 256, 267, 296
Корнель П. *Золотое руно* · 280
Короленко В. Г. · 253
Косиков Г. К. · 226
Кост де ла Кальпренед Г. де · 28
Коста Ж.-В. · 101
Костер Ш. де · 272, 274, 275. *Тиль Уленшпигель* · 272
Костюкович Е. · 282
Кошмаль В. · 7
Краснов Г. В. · 164
Крестовский В. В. · 31. *Петербургские трущобы* · 241
Кржижановский С. · 37, 280. *Автобиография трупа* · 38; *Страница истории* · 280; *Четки* · 38
Крипке С. · 42
Кристева Ю. · 50, 80, 165, 179, 286, 295
Кристи А. · 56. *Восточный экспресс* · 55; *Убийство Роджера Экройда* · 56
Критская Т. · 142
Кропивницкий Е. · 260
Кроче Б. · 12, 145, 149, 209, 214
Крученых А. Е.· 187, 284. *Дыр-бул-щыл*

· 85
Крылов И. А. · 30, 41, 144. *Подщипа* · 271; *Почта духов* · 310
Крюгер М. *Конец романа* · 147
Ксенофонт · 57, 118
Кугель · 270
Кузмин М. А. · 23, 243, 244. *О прекрасной ясности* · 244
Кукулин И. · 7
Кун Т. · 155
Кундера М. *Бессмертие* · 120
Купер Ж.-Л. · 133
Куприн А. И. *Суламифь* · 245; *Яма* · 137
Курбе Г. · 203
Курганов Е. · 22
Кургинян М. С. · 53, 69, 99, 139
Курочкин В. С. · 191. *Старый капрал* · 201
Курциус Э. Р. · 67, 87, 101, 133, 195, 264
Кусков В. В. · 67, 68
Кушнер А. С.· 141. *Под зонтом человеку уютнее, чем без зонта...* · 48
Кьеркегор С. · 7
Кэмпбелл Д. · 24
Кэрролл Л. · 7, 279. *Алиса в Стране чудес* · 235
Кювье Ж. · 101
Кюхельбекер В. К. · 189. *Мое предназначение, Второй разговор с Исфраилом* · 59
Лаббок П. · 169, 266
Лабре Ш. · 302
Лабрюйер Ж. · 25. *Характеры* · 286
Лавкрафт Г. · 50, 280
Лагерлеф С. *Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции* · 235
Ладыгин М. Б. · 49
Лажечников И. И. · 88
Лакан Ж. · 255
Лакло Ш. де · 9. *Опасные связи* · 310
Лакофф Дж. · 224
Ламартерьер. *Роббер, атаман разбойников* · 118
Ламартин А. · 303
Ланг Ф. · 51
Ландсбергер Б. · 266
Лао Цзы · 265
Лаокоон, скульптурная группа · 135
Ларин Б. А. · 110, 208
Ларошфуко Ф. · 25
Лафайет М. де. *Принцесса Клевская* · 216
Лафатер И. Г. · 310
Лафонтен Ж. де · 30
Лахманн Р. · 279
Ле Гофф Ж. · 107
Лебедев Ю. В. · 95
Лебедев-Кумач В. · 140
Леблан М. · 55, 56
Лебрен Э. · 152
Леви-Брюль Л. · 229, 299
Левин Л. · 133, 141
Левин Ю. И. · 109, 187, 236, 254
Леви-Стросс К. · 255, 274
Левитанский Ю. · 34
Лежен Ф. · 10
Лейбниц Г. · 29
Лейдерман Н. Л. · 141
Лем С. *Возвращение со звезд* · 278; *Солярис* · 278
Ленау Н. · 293
Ленгленд У. *Видение о Петре Пахаре* · 36
Ленин В. И. · 184
Леннартц Н. · 7
Ленхофф Г. · 68
Лермонтов М. Ю. · 11, 18, 27, 114, 148, 156, 177, 181, 210, 211, 231, 237, 282, 292. *Ангел смерти* · 172; *Герой нашего времени* · 44, 62, 74, 86, 102, 103, 168, 177, 203, 204, 215, 231, 256, 267; *Демон* · 34, 172, 180, 181; *Журналист, читатель и писатель* · 59; *И скучно и грустно...* · 114; *Измаил-Бей* · 172; *Каллы* · 172; *Когда волнуется желтеющая нива...* · 152; *Морская царевна* · 27; *Мцыри* · 86, 180, 181, 293; *Нет, не тебя так пылко я люблю...* · 85; *Сашка* · 219; *Сказка для детей* · 172; *Тамбовская казначейша* · 172, 181; *Тростник* · 26; *Узник* · 215; *Фаталист* · 54, 151, 256; *Я не могу ни произнесть...* · 243
Лернер Н. О. · 138, 292
Лесаж А. Р. *Жиль Блаз* · 166, 173, 272; *Хромой бес* · 275, 278, 173
Лесков Н. С. · 32, 108, 234, 235. *Житие одной бабы* · 153, 234; *Запечатленный ангел* · 234; *Левша* · 168; *Штопальщик* · 234
Лессинг Г. Э. · 30, 37, 58, 63, 122, 125, 226, 287. *Минна фон-Варнгельм, Эмилия Галотти* · 226
Ли С. · 226. *Убежище* · 49
Лило Д. *Лондонский купец* · 226
Линьяуре · 59
Лиотар Ж.-Ф. · 143, 178
Липпс Х. · 295
Лир Э. · 7
Лихачев Д. С. · 67, 68, 71, 90, 122, 183, 238, 248, 250, 272, 273, 288, 309
Лихтенберг Г. К. · 286
Лобакова-Евсеева И. А. · 68
Локи · 271, 273
Локс К. · 202
Ломоносов М. В.· 19, 91, 95, 138, 152, 156, 195, 281, 282, 305. *Ода на взятие Хотина* · 152; *Ода на день рождения... Елисаветы Петровны* · 152, 211; *Ода на прибытие Ея Величества... из Москвы в Санктпетербург* · 152; *Ода торжественная Екатерине Алексеевне на ее восшествие на престол* · 95; *Первые трофеи... Иоанна III* · 152; *Письмо о пользе стекла* · 177; *Письмо о правилах российского стихотворства* · 177; *Разговор с Анакреоном* · 59
Лонг *Дафнис и Хлоя* · 78
Лондон Д. *Северная Одиссея* · 8
Лорд А. Б. · 75
Лоррис Г. де *Роман Розы* · 36
Лосев А. Ф. · 12, 25, 84, 90, 93, 122, 150, 162, 194, 226, 249, 250, 311
Лотман М. Ю. · 48, 78
Лотман Ю. М. · 20, 21, 65, 74, 79, 87, 90, 106, 107, 115, 116, 125, 126, 155, 163, 175, 183, 200, 203, 209, 212, 224, 236, 237, 239, 253-255, 258, 259, 261, 278, 279, 288, 296, 298, 299, 308
Лотреамон · 179, 226
Лоэнштейн Д. · 28
Лукач Г. · 146
Лукиан · 57, 222. *Разговор гетер* · 56
Лукреций · 266
Луначарский А. В. · 285
Лурье Я. С. · 68
Львов Н. · 19
Льюис М. Г. · 49. *Монах* · 36, 49; *Привидение в замке* · 118
Лэммерт Э. · 214
Людвиг О. · 133, 266
Лютер М. · 30, 48
Ляпина Л. Е. · 96
Магомедова Д. М. · 12
Мазен Я. · 304
Майков А. Н. · 138
Майков Ап. · 152
Майков В. · 30. *Елисей, или Раздраженный Вакх* · 32
Макарий, митрополит · 67, 72
Максим Грек · 67
Максимов Д. Е. · 11
Макферсон Дж.· 225
Малерб Ф. · 95, 151
Малкина В. Я. · 49
Малларме С. · 76, 132, 179. *Книга* · 76; *Отходит кружево опять...* · 227
Мамардашвили М. · 139, 195, 224
Мамлеев Ю. В. *Последняя комедия* · 51
Ман П. де · 53, 179, 295
Мандельштам О. Э. · 14, 19, 34, 108, 140, 141, 143, 189, 243, 305. *Silentium* · 162; *Звук осторожный и глухой...* · 78; *Золотистого меда струя из бутылки текла...* · 143; *Может быть это точка безумия...* · 77; *На розвальнях, уложенных соломой* · 114; *О собеседнике* · 295; *Ода* · 152; *Я не хочу средь юношей тепличных...* · 243
Манн Т. · 32, 146, 196. *Волшебная гора* · 218, 231; *Доктор Фаустус* · 123, 280; *Избранник* · 168; *Иосиф и его братья* · 123, 308; *Признания авантюриста Феликса Крулля* · 166, 272
Манн Ю. В. · 18, 52, 185, 238, 280
Манцони А. *Обрученные* · 88
Манью · 47
Маргарита Наваррская. *Гептамерон* · 146

Мариво П. · 9
Марино Д. · 28, 29
Мария Французская. *Ромулус* · 30
Маркевич Г. · 70, 90, 138
Маркевич Н. · 76
Маркес Г. Г. · 123. *Сто лет одиночества* · 280
Маркович В. М. · 129, 185, 205
Марти Р. · 68
Мартьянова И. А. · 37
Марциан Капелла · 16
Маршак С. · 194, 301. *Двенадцать месяцев* · 235; *Лирические эпиграммы* · 306
Матье М. Э. · 46
Машинская И. · 306
Маяковский В. В. · 24, 114, 140, 142, 159, 173, 182, 192, 194, 213, 280, 281, 284, 296, 313. *Ода революции* · 152; *Тропики* · 38; *Я сам* · 10
Медведев П. Н. · 70, 262, 263, 285
Меерсон О. · 187
Межиров А. П. *Вместо предисловия* · 10
Мейер К. Ф. · 146
Мейер Х. · 252
Мейерхольд В. · 83
Мейлах М. · 7
Мейринк Г. *Голем* · 51
Мелеагр · 23
Мелетинский Е. М. · 24, 86, 91, 181, 259, 274, 311
Мелихова Л. С. · 180
Мельников-Печерский П. И. *В лесах* · 234
Мелюзина · 107
Мендельсон М. · 17
Менестрье Кл. Фр. · 304
Менипп · 222
Мердок А. *Черный принц* · 178, 283
Мережковский Д. С. · 88, 227. *Христос и Антихрист* · 228
Мерзляков А. Ф. · 303
Мериме П. · 146, 263. *Венера Ильская* · 280; *Кармен* · 228; *Хроника царствования Карла IX* · 88, 89
Мерсье Л. С. · 226. *Дикарь* · 225
Мертнер Э. · 265
Метерлинк М. · 207, 280. *Синяя птица* · 235
Метьюрин Ч. Р. *Мельмот-скиталец* · 36, 49
Миллер Дж. Х. · 53, 179
Милн А. *Винни-Пух и все-все-все* · 235
Мильруа Ш. · 215, 303
Мильтон Дж. · 182
Минаев Д. Д. · 34, 159, 191
Минский Н. *Волна* · 78; *Фантазия* · 59
Минц З. Г. · 11
Мирошникова О. В. · 95
Митчелл М. *Унесенные ветром* · 173
Митчелл Т. · 285
Михаил Тверской · 72
Михайлов А. В. · 87, 195, 203, 215, 248, 250
Михайлов А. Д. · 283
Михалков С. · 30
Михелис П. · 136
Миш Г. · 218
Моль А. · 255
Мольер · 83, 197, 272. *Дон-Жуан* · 280; *Мизантроп* · 98, 271; *Психея* · 280
Монвель Ж. *Монастырские жертвы* · 118
Монтень М. · 58. *Опыты* · 80
Монтескье Ш. · 58. *Персидские письма* · 310
Мопассан Г. де · 146, 205, 263, 266. *Завещание* · 285
Мор Т. *Золотая книга* · 276
Мориц К. Ф. *Путешествие немца по Англии, Путешествие немца по Италии* · 225
Мориц Ю. · 142
Морозов А. А. · 272
Морон Ш. · 124
Моррис Ч. У. · 223
Мосх · 77
Мочульский К. В. · 40
Моэм С. · 239
Мрожек С. · 10
Музиль Р. · 143, 146. *Человек без свойств* · 178
Мукаржовский Я. · 62, 108, 182, 207
Мундт Т. · 146
Мур Э. *Игрок* · 226
Муравьев М. Н. · 95
Мурасаки. *Гэндзи-моногатари* · 120
Мурнау Ф. · 51
Мусей · 47
Мученичество св. Перпетуи · 265
Мэнли Холл П. · 272
Мюллер Г. · 69
Мюллер Т. · 176
Мюссе А. де. *Исповедь сына века* · 35, 38, 86
Мятлев И. П. · 32
Набоков В. В. · 8, 19, 37, 281. *Воздушный остров* · 281; *Дар* · 13, 45, 52, 120; *Защита Лужина* · 169, 272; *О хороших читателях и хороших писателях* · 295; *Отчаяние* · 37; *Приглашение на казнь* · 52, 217, 273; *Пьяный рыцарь* · 281
Надсон С. Я. · 191
Нанна · 46
Наполеон I · 107, 231
Нарежный В. Т. · 31
Нарсежак Т. · 56
Наумов А. · 68
Некрасов Вс. · 157, 292
Некрасов Н. А. · 11, 27, 41, 43, 114, 130, 181, 191, 201, 205, 292, 303. *В больнице* · 201; *Зеленый шум* · 113; *Каллистрат* · 113; *Кому на Руси жить хорошо* · 137, 182, 289; *Мороз, Красный нос* · 130, 180, 182; *Нравственный человек* · 215; *О погоде* · 130, 201; *Огородник* · 201; *Орина, мать солдатская* · 201; *Похороны* · 201; *Поэт и гражданин* · 58, 59; *Саша* · 171
Немирович-Данченко Вас. И. · 31
Нестеров А. · 305
Нестор · 72
Ниггл Г. · 218
Никита Добрынин (Пустосвят) · 67
Никитин А. *Хожение за три моря* · 67
Никитин И. · 292
Николай, свт. · 107
Никонов В. А. · 253
Нил Сорский · 67
Ницше Ф. · 7, 12, 14, 28, 70, 72, 93, 94, 143, 148, 183, 203, 215, 227, 238, 249, 269, 270, 283, 286
Новалис · 108, 132, 133, 285, 293. *Генрих фон Офтердинген* · 137, 218
Новиков Л. А. · 106, 209, 235
Нодье Ш. · 280. *Жан Сбогар* · 241, 263
Нойманн Г. · 25
Нойманн Э. · 24
Норрис Ф. · 136
Носсак Г. Э. · 112
Нудельман Р. · 279, 280
Нут · 46
Обиньи Ж. М. Т. д' *Сорока-воровка* · 118
ОБЭРИУ · 7, 34, 140
Овидий · 16, 51, 96, 293, 303. *Скорбные элегии* · 96
Овсянико-Куликовский Д. М. · 110
Огарев Н. П. · 201. *Дилижанс* · 201; *Матвей Радаев* · 172; *Обыкновенная история* · 201; *Обыкновенная повесть* · 171
Огден Ч. К. · 74
О. Генри 146. *Фараон и хорал* · 22
Оден У. Х. · 141
Одесский М. П. · 68
Одо Шерингтонский · 30
Одоевский В. · 25, 98. *Городок в табакерке* · 235; *Насмешка мертвеца* · 36; *Русские ночи* · 200; *Сильфида* · 36
Окуджава Б. Ш. *Девушка моей мечты* · 10
Олдингтон Р. · 112
Олейников Н. *В картинной галерее* · 302
Олен · 47
Олеша Ю. *Три толстяка* · 235
Ольбрехт-Тетека Л. · 143
Ольшевская Л. А. · 68
О'Нил Ю. · 123
Опиц М. · 303
Ориген · 16
Орлов А. С. · 67, 68
Ортега-и-Гассет Х. · 266
Оруэлл Дж. *1984* · 217, 278
Орфей · 16, 47, 228, 244
орфические гимны · 46
Остен Дж. · 53, 204
Остолопов Н. Ф. · 20, 77, 306
Островский А. Н. · 65, 263. *Бедность не*

порок · 44; *Без вины виноватые* · 301; *Бесприданница* · 198, 263; *Гроза* · 63, 104, 139, 231, 263, 271; *Не в свои сани не садись* · 198; *Светит, да не греет* · 198; *Свои люди – сочтемся* · 271; *Снегурочка* · 198, 235, 301
Откровения блаженной Анджелы · 36
Павел I · 95
Пави П. · 83, 207, 280, 300, 301
Павич М. *Хазарский словарь* · 76, 123, 178
Павлова К. К. · 201. *Двойная жизнь* · 191, 219
Павсаний · 47
Падучева Е. В. · 7
Палатинская Антология · 23
Панаев В. И. *Идиллии* · 78
Панов М. В. · 236, 298
Панова В. · 112
Панчатантра · 30, 200
Панченко А. М. · 67, 68, 238
Панченко О. Н. · 48, 78
Парни Э. · 303
Пас О. · 141
Паскаль Б. · 25, 58
Пастернак Б. Л. · 14, 18, 74, 109, 112, 114, 140, 141, 144, 161, 163, 197, 206, 215. *Высокая болезнь* · 206; *Девятьсот пятый год* · 206; *Доктор Живаго* · 74, 231, 272; *Памяти Демона* · 18, 48; *Про эти стихи* · 48; *Спекторский* · 219; *Стихотворения Юрия Живаго* · 81
Патнем Дж. · 132
Патрокл · 125
Пауткин А. А. · 68
Педроло М. де · 7
Пелевин В. · 143. *Священная книга оборотня* · 51
Перельман Х. · 61, 143, 211
Перес А. · 25
Перро Ш. *Сказки моей матушки Гусыни* · 235
Персей · 228
Перуц Л. *Прыжок в неизвестное* · 52
Петр I · 95, 304
Петрарка · 29, 96, 260, 293
Петри Х. · 133
Петровский М. А. · 22, 171
Петроний · 222. *Сатирикон* · 92
Петрушка · 271
Пешё М. · 61
Пиа Ф. *Парижский тряпичник* · 118
Пигин А. А. · 68
Пиккио Р. · 68
Пиксерекур Г. *Виктор, или Дитя леса* · 118; *Человек о трех лицах* · 118
Пильняк Б. · 214. *Без названия* · 74
Пиндар · 95, 151
Пинский Л. Е. · 79, 123, 139, 183, 233, 259, 273, 300
Пинтер Х. · 7
Пиранделло Л. *Шестеро персонажей в поисках автора* · 14, 173
Пиросманишвили Н. · 186
Пирс Ч. С. · 74, 81, 224, 255
Плавт · 83, 197, 269, 270. *Амфитрион* · 269
Планкет Н. · 261
Платон · 24, 53, 56, 57, 60, 92, 110, 113, 122, 131, 155, 162, 213, 299, 307. *Горгий* · 57; *Государство* · 57; *Пир* · 57; *Протагор* · 57, 143; *Тимей* · 57; *Федон* · 57; *Федр* · 57
Платонов А. П. · 37, 105, 123, 187. *Сокровенный человек* · 261
Плетт Г. · 281
Плиний Младший · 310
Плотин · 136
Плюханова М. Б. · 68
По Э. · 9, 50, 146, 179, 280. *Ворон* · 281; *Падение дома Ашеров* · 280; *Похищенное письмо* · 56; *Убийство на улице Морг* · 56
Повесть временных лет · 68
Повесть Никодима, типикариса Соловецкого, о некоем иноке · 36
Повесть о видении Антония Галичанина · 36
Повесть о житии Александра Невского · 72
Повесть о Михаиле Тверском · 67
Повесть о новгородском белом клобуке · 36
Повесть о Соломонии бесноватой · 107
Повесть о Фроле Скобееве · 99
Повесть о Юлиании Лазаревской · 72
Повесть об Акире Премудром · 188
Погорельский А. *Лафертовская маковница* · 36, 280; *Черная курица* · 235
Подгаецкая И. Ю. · 248
Подорога В. А. · 295
Полевой Н. А. · 88, 201
Полежаев А. И. *Рассказ Кузьмы, или Вечер в Кенигсберге* · 172
Поливанов Е. Д. · 207, 284
Полифем · 44, 63
Полонский Я. П. · 194, 201, 243, 253. *Колокольчик* · 201; *Кура шумит, толкаясь в темный...* · 163; *Свежее предание* · 219; *Сумасшедший* · 215
Померанц Г. С. · 162
Понсон дю Террайль П. А. · 9. *Похождения Рокамболя* · 241
Понырко Н. В. · 68
Поос Г. · 266
Поспелов Г. Н. · 70, 79, 127, 151, 222, 258, 305
Потебня А. А. · 25, 30, 108, 158, 183, 189, 193, 209, 229, 313
Потоцкий Я. *Рукопись, найденная в Сарагосе* · 278, 280
Поуп А. · 177. *Похищение локона* · 31
Прево А. Ф. · 9
Пришвин М. М. · 77, 139, 141, 194, 253
Прокопий Кесарийский. *Тайная история* · 22
Прокопович Ф. · 152
Прокофьев В. Н. · 187
Прокофьев Н. И. · 67, 68
Прометей · 51, 53
Проперций · 293, 303
Пропп В. Я. · 15, 43, 79, 99, 106-108, 122, 123, 183, 199, 237, 255, 258, 259, 273, 285, 293
Протопопова И. А. · 302
Прохоров Г. С. · 95, 96
Пруст М. · 37, 40, 112, 179, 180. *В поисках утраченного времени* · 292; *Жан Сантей* · 137; *Против Сент-Бёва* · 12
Псалтырь · 250
Пумпянский Л. В. · 129, 223
Путилов Б. Н. · 311
Пушкин А. С. · 9, 11, 13, 14, 23, 27, 50, 53, 74, 81, 89, 91, 105, 124, 137, 138, 144, 146, 148, 156, 170, 181-183, 190, 192, 205, 206, 209, 211, 216, 250, 254, 260, 263, 264, 282, 285, 292, 298, 302, 303, 305, 306, 310. *Анчар* · 113, 253; *Арап Петра Великого* · 137; *Барышня-крестьянка* · 99; *Борис Годунов* · 65, 270; *Брожу ли я вдоль улиц шумных...* · 243, 303; *В 179* году...* · 137; *В голубом эфира поле...* · 138; *В надежде славы и добра...* · 243; *Вертоград моей сестры* · 113; *Вольность* · 152; *Воспоминание* · 66; *Выстрел* · 203, 263, 264; *Герой* · 58; *Граф Нулин* · 172, 192, 225; *Гробовщик* · 240; *Деревня* · 303; *Домик в Коломне* · 172, 181, 250, 253; *Дубровский* · 263, 264; *Евгений Онегин* · 12, 13, 22, 32, 43-45, 74, 102, 106, 120, 123, 137, 144, 148, 156, 161-163, 168, 189, 193, 204, 219, 225, 230, 232, 246, 253, 261, 264, 283, 296, 301, 303, 306 , 314; *Жил на свете рыцарь бедный* · 262; *Зимняя дорога* · 153; *К Дельвигу* · 177; *Кавказский пленник* · 172; *Капитанская дочка* · 9, 86, 88, 89, 102, 104, 118, 152, 160, 168, 188, 198, 240, 287; *Маленькие трагедии* · 74; *Медный всадник* · 82, 163, 172, 180, 181, 198; *Моей чернильнице* · 177; *Моцарт и Сальери* · 65; *Надпись на стене больницы* · 305; *Не дай мне Бог сойти с ума...* · 66; *О смелости выражений* · 192; *Осень* · 119, 289; *Отцы пустынники и жены непорочны...* · 297; *Памятник* · 173; *Певец* · 172; *Песнь о вещем Олеге* · 27, 254; *Пиковая дама* · 36, 45, 130, 236, 237, 267, 280; *Пир во время чумы* · 65, 200; *Повести Белкина* · 198, 202, 292; *Подражания Корану* · 172, 293; *Послание к Галичу* · 177; *Послание цензору* · 177; *Поэт* · 14; *Поэт и толпа* · 58, 59; *Пророк* · 14; *Разговор Книгопродавца с Поэтом* · 58, 59; *Русалка* · 137; *Руслан и Людмила* · 182; *Свободы сеятель пустынный...* · 297; *сказки* · 235;

Стамбул гяуры нынче славят... · 290; *Table-talk* · 22; *Ты и я* · 305; *Узник* · 215; Цыганы · 138, 180, 181, 297; *Черная шаль* · 254; *Что в имени тебе моем...* · 66; *Я вас любил...* · 81, 195; *Я помню чудное мгновенье...* · 252, 293
Пэрри М. · 75
Пятигорский А. М. · 288
Рабле Ф. · 9, 52, 155, 159, 181, 222, 272, 278. *Гаргантюа и Пантагрюэль* · 36, 51, 92, 216
Радищев А. Н. *Бова* · 171; *Вольность* · 152; *Дневник одной недели* · 62; *Письмо другу, жительствующему в Тобольске* · 310; *Путешествие из Петербурга в Москву* · 225
Радклиф (Радклифф) А. · 49, 225, 226
Рамаяна · 44, 311
Ранчин А. М. · 68
Расин Ж. · 192, 197, 271
Рафаэль · 209
Рацкий И. · 269, 270
Ревзин И. И. · 7
Ревзина О. Г. · 7, 60, 255
Реквадт П. · 25
Ремарк Э. М. · 112, 218
Рембо А. *Гласные* · 298
Ремизов А. М. · 108, 123, 186, 235, 243, 244. *Взвихренная Русь* · 96
Ренан Э. · 58
Ренье А. де · 245
Ретиф де Ла Бретонн Н. *Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце* · 226; *Развращенный крестьянин, или Опасности города* · 225
Ржевский А. А. · 76
Рив К. · 226. *Старый английский барон* · 49
Ригведа · 46
Ригль А. · 295
Рикёр П. · 61, 79, 80, 108, 134, 135, 295
Рильке Р. М. · 141
Риффатер М. · 295
Ричардс А. А. · 74, 145, 211, 212
Ричардсон С. · 32, 204, 225. *История сэра Чарльза Грандисона* · 225; *Кларисса* · 225; *Памела* · 225
Ришар Ж.-П. · 124
Робинсон А. Н. · 67, 68
Рогачевская Е. · 310
Роде Э. · 215
Розанов В. В. · 238, 253, 286
Розенкранц К. · 7
Розеншток-Хюсси О. · 143, 238
Ролленхаген Г. · 304
Роман о семи мудрецах · 200
Роман Сладкопевец · 48
Ромодановская Е. К. · 68
Ронсар П. · 151, 303. *Поэтическое искусство* · 17
Ростопчина Е. П. *Дневник девушки* · 219
Рощин М. *Спешите делать добро* · 198
Рубан В. · 73
Руди Т. Р. · 68
Руднев П. А. · 121
Рузвельт Т. · 82
Рукавишников И. · 260
Руссо Ж.-Ж. · 32, 78, 186, 218. *Исповедь* · 10, 85, 118, 226; *Новая Элоиза* · 35, 37, 225
Ручеллаи Дж. · 206
Рылеев К. Ф. · 243. *Гражданское мужество* · 152
Рымарь Н. Т. · 112, 170
Рэмбо А. · 7
Рэнсом Дж. К. · 145, 146
Сабатини Р. *Одиссея капитана Блада* · 8
Сад Д. А. Ф. де · 9, 51
Садаёси И. · 175
Садовский Б. А. · 243
Сажин В. · 7
Сазонова Л. И. · 68
Саймак К. *Дом обновленных* · 9; *Поколение, достигшее цели* · 278; *Школа* · 9
Сакс Г. · 30
Салтыков-Щедрин М. Е. · 125, 159, 188, 209, 230. *История одного города* · 18, 51, 99, 279; *Премудрый пискарь* · 173
Самойлов Д. *Струфиан* · 172
Сандомирская И. · 187
Сапгир Г. · 138
Сапогов В. А. · 293
Сартр Ж.-П. · 7, 279
Саути Р. *Доника* · 27
Сахновский-Панкеев В. А. · 97
Сведелиус · 143
Сведенборг Э. · 226
Светлов М. А. · 34
Свифт Дж. · 9. *Путешествие Гулливера* · 8, 51, 278, 279
Святой Николай и мужик (легенда) · 107
Северянин И. · 140, 142, 209, 243, 260
Седакова О. *Стансы в манере Александра Попа* · 243
Сезанн П. · 39
Сельвинский И. · 192, 292
Сенека · 222
Сенкевич Г. *Камо грядеши, Огнем и мечом* · 88
Сен-Симон Л. *Мемуары* · 118
Сент-Бев Ш. · 114
Сент-Экзюпери А. де *Маленький принц* · 173, 235
Сервантес М. · 9, 52, 159, 181, 186, 216, 222, 263, 275. *Дон Кихот* · 35, 51, 99, 120, 121, 139, 173, 185, 216, 231, 272; *Назидательные новеллы* · 146
Сергий Радонежский · 36
Серль Дж. · 42
Сидни (Сидней) Ф. · 28, 131. *Апология поэзии* · 270
Сильман Т. И. · 115, 136
Сименон Ж. · 55, 56, 242. *Цена головы* · 56
Симеон Метафраст · 72
Симеон Полоцкий · 117, 152, 212. *Вертоград многоцветный* · 293
Симонид Кеосский. *Жалоба Данаи* · 215
Симпсон Н. · 7
Синдбада книга · 200
Синицкая Л. В. · 279
Синявского А. · 310
Сирано де Бержерак С. *Иной свет, или Государства и империи Луны* · 276
Скади · 273
Сказание о Борисе и Глебе · 72
Сказание о Вавилоне · 107
сказка · 30, 279, 280, 282, 305
Скаррон П. · 31
Скафтымов А. П. · 12, 20, 21, 84, 183, 262, 311
Скобелев В. П. · 201
Скотт В. · 9, 27, 37, 88, 89, 91, 263. *Айвенго* · 9, 41, 89; *Замок Смальгольм, или Иванов вечер* · 26; *Квентин Дорвард* · 9, 37; *Ламмермурская невеста* · 118; *Уэверли* · 88
Скриб Э. · 41. *Бертран и Ратон* · 83; *Стакан воды* · 83
Скюдери М. · 28, 206
Славинский М. · 138
Слово о полку Игореве · 42, 68, 117
Слонимский Л. А. · 245
Случевский К. К. · 191, 201, 212. *Мефистофель* · 201; *На кладбище* · 59
Смеляков Я. *Письмо к другу-стихотворцу* · 177
Смерть праведного и грешного (легенда) · 107
Смирнов И. П. · 33, 68, 81, 279, 281
Смоллет Т. · 9
Соколов С. *Палисандрия* · 123; *Школа дураков* · 178
Сократ · 57, 118
Солер П. · 302
Соллертинский И. И. · 176
Соловьев В. С. · 41, 159, 228
Соловьев Вл. · 58, 73, 158, 238, 288
Сологуб Ф. · 243, 260. *Ванька Ключник и паж Жеан* · 228; *Дар мудрых пчел* · 228; *Звезда Таир* · 281; *Мелкий бес* · 228; *Недотыкомка серая...* · 228; *Нюрнбергский палач* · 113
Соломон и Китоврас (легенда) · 107
Соломоновых притчей книга · 188
Сомов О. *Странный поединок* · 201
Сорель Ш. · 9
Сорокин В. · 143. *Доверие* · 271
Сорокин В. Г. · 51
Сорокин Ю. С. · 189
Соссюр Ф. де · 19, 53, 74, 224, 255, 291, 297
София · 228
Софокл · 95, 269. *Эдип* · 99, 271
Софронова Л. А. · 68
Спенсер Э. · 303
Спингарн Дж. Э. · 145

Способин И. В. · 176
Стайн Г. · 34
Сталь Ж. де · 100
Станиславский К. С. · 33, 140
Старджон Т. *Искусники с планеты Ксанаду* · 10, 278
Старшая Эдда · 214, 257
Стаут Р. · 56
Стахович М. А. *Былое* · 172
Стаций. *Фиваиды* · 16
Стеблин-Каменский М. И. · 87, 108, 125
Стендаль · 205, 286. *Красное и черное* · 41, 89, 263
Степанов А. Д. · 100
Степанов Ю. С. · 42
Стерн Л. · 32, 45, 159, 181, 225, 226, 263, 272. *Жизни и мнения Тристрама Шенди* · 51, 52, 120, 169, 225, 237, 296; *Сентиментальное путешествие* · 225
Стесихор · 30, 47
Стефанит и Ихнилат · 30
Стефанов Ю. Н. · 132
Стивенсон Р. · 280. *Странная история доктора Джекила и мистера Хайда* · 231
Стокер Б. · 50, 280
Страдивариус А. · 140
Страпаролла Дж. *Приятные ночи* · 200
Страхов Л. · 246
Стрикер · 30
Стриндберг А. · 7, 133
Строганова Е. Н. · 7
Струве Н. С. · 141
Стругацкие А. и Б. *Улитка на склоне* · 278
Сувестр П. *Богач и бедняк* · 118
Сулье Ф. *Рабочий* · 118
Сумароков А. П. · 19, 30, 95, 152, 243, 282, 305. *Две эпистолы (В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве)* · 95; *Димитрий Самозванец* · 95; *Сон Счастливое общество* · 276; *Эпистола о стихотворстве* · 32, 177
Сумароков П. *Эпитафия самому себе* · 215
Сурья · 47
Сухово-Кобылин А. В. · 292
Сэквилл Т. · 197
Сэлинджер Дж. · 112
Сю Э. · 9, 118, 263. *Парижские тайны* · 241
Тамарченко Е. Д. · 279, 280
Тамарченко Н. Д. · 37, 111, 115, 116, 137, 164, 202, 204, 241, 242, 273, 279, 300
Тарановский К. Ф. · 211
Тарковский А. А. · 130
Тарле Е. · 301
Тассони А. *Похищенное ведро* · 32
Твардовский А. Т. · 182, 206. *Василий Теркин* · 180; *За далью – даль* · 180; *Я убит подо Ржевом...* · 214
Твен М. · 278
Творогов О. В. · 67, 68
Тезауро Э. · 29
Тейт А. · 145
Теккерей У. · 205
Текста Ж. · 101
Тексты пирамид · 46
Теньер Л. · 15
Теренций · 83, 197, 270
Терпандр · 47
Тертуллиан · 7
Терц А. *Пхенц* · 51
Тибержер Р. · 147
Тибулл · 293, 303
Тик Л. · 108, 133, 146. *Кот в сапогах* · 200
Тимофеев Л. И. · 110, 222, 250, 251
Тиртей · 303
Тодоров Ц. · 37, 38, 116, 135, 214, 226, 238, 255, 278-281
Токарев Д. В. · 7
Токмакова Л. · 138
Толкиен Д. Р. Р. · 280. *Властелин колец* · 279
Толстая Т. *Кысь* · 217
Толстой А. К. · 9, 27, 50, 201. *Князь Серебряный* · 9, 88; *Поток-богатырь* · 182; *Сон Попова* · 182; *Упырь* · 280
Толстой А. Н. · 191
Толстой Л. Н. · 40, 45, 69, 84, 108, 116, 129, 139, 144, 146, 150, 154, 157, 170, 177, 179, 194, 200, 204, 205, 208, 216, 230, 231, 237, 248, 263, 266, 289, 291. *Анна Каренина* · 19, 40, 43, 54, 102, 204, 238, 240, 262, 263; *Ассирийский царь Асархадон* · 188; *Власть тьмы* · 106; *Война и мир* · 42, 77, 88, 89, 102, 129, 144, 153, 162, 168, 169, 177, 231, 240, 243, 255, 263, 272, 288, 308-310; *Воскресение* · 35, 86, 147, 148, 188, 242, 256, 291, 308; *Детство, Отрочество, Юность* · 10; *Дьявол* · 76; *Живой труп* · 139; *Исповедь* · 85; *Казаки* · 160; *Карма* · 84, 188; *Крейцерова соната* · 203; *Крестник* · 188; *Отец Сергий* · 170, 231; *После бала* · 203; *Три притчи* · 188; *Фальшивый купон* · 106; *Холстомер* · 154, 202; *Чем люди живы?* · 188
Томашевский Б. В. · 11, 115, 121, 130, 131, 183, 200, 207, 209, 213, 232, 233, 243, 251, 254, 258, 262, 277, 279, 298, 310
Томпсон Д. · 226
Топоров В. Н. · 19, 37, 59, 68, 109, 119, 124, 255, 259, 273, 288
Травников С. Н. · 68
Тредиаковский В. К. · 95, 282. *Торжественная Ода о сдаче города Гданска* · 152
Три К. де. *Фальшивомонетчики, или Месть, Невидимый трибунал, или Преступный сын* · 118
Триссино Дж. · 206
Трофимова Н. В. · 68
Троцкий Л. · 285
Трубецкой Е. Н. · 72, 288
Трубецкой Н. С. · 67
Тургенев А. · 303
Тургенев И. С. · 50, 65, 84, 129, 168, 177, 198, 200, 203, 205, 230, 263, 301. *Андрей* · 172; *Дворянское гнездо* · 302; *Дневник лишнего человека* · 62, 203; *Дым* · 43; *Записки охотника* · 153, 169, 202; *Клара Милич* · 36; *Отцы и дети* · 13, 43, 129, 185, 203, 204, 231, 287; *Параша* · 172; *Первая любовь* · 200; *Переписка* · 310; *Песнь торжествующей любви* · 245; *Помещик* · 172; *Призраки* · 36; *Рудин* · 204, 231, 285; *Senilia* · 253; *Стихотворения в прозе* · 251; *Три встречи* · 160
Тынянов Ю. Н. · 34, 62, 69, 70, 114, 116, 138, 159, 163, 183, 201, 213, 234, 236, 239, 243, 244, 251, 253, 258, 277, 284, 285, 301
Тысяча и одна ночь · 8, 200
Тэн И. · 101
Тэтчер М. · 142
Тюпа В. И. · 78, 115, 196, 223, 296
Тютчев Ф. И. · 74, 114, 205, 227, 254, 305. *Два голоса* · 58, 114; *Есть в осени первоначальной...* · 160; *Кончен пир, умолкли хоры...* · 173; *Последний катаклизм* · 113; *Последняя любовь* · 121; *Предопределение* · 113
Тюхтяевы И. и Л. · 235
Уайдлер Т. *Мартовские иды* · 310; *Наш городок* · 198
Уайльд О. · 280
Уайт Х. · 135
Уведа · 28
Уильямс Т. *Стеклянный зверинец* · 198
Уиндем Д. *День триффидов* · 278; *Отклонение от нормы* · 9, 278
Уланд Л. *Мщение* · 254
Улицкая Л. *Медея и ее дети* · 78
Унгаретти Дж. · 141
Уолпол Г. · 98. *Замок Отранто* · 49
Уоррен О. · 168
Уоррен Р. П. · 146
Успенский Б. А. · 68, 102, 147, 183, 247, 255, 266, 267
Утехин Н. П. · 171
Ухтомский А. А. · 288
Ушакова А. Н. · 96
Ушас · 47
Уэйн Дж. · 166
Уэллек Р. · 101, 168, 285
Уэллс Г. *Страна слепых* · 279
Уэллс Р. · 48, 78
Фадеев А. · 198
Фаллада Г. · 263
Фарино (Farino) Ј. · 116, 139, 151, 164, 278
Фаулз Дж. · 76. *Башня черного дерева* · 39; *Женщина французского лейте-*

нанта · 120, 178
Федерман Р. *На Ваше усмотрение* · 76
Федоров В. В. · 122, 296
Федоров Ник. · 140
Федотов О. И. · 213, 233, 241, 251, 253, 254
Федр · 30
Федяева Т. А. · 223
Фейт В. · 265
Фенелон Ф. *Диалоги мертвых* · 58
Феогнид · 303
Феодор, епископ · 177
Феокрит · 58, 77. *Амариллис* · 215
Феофраст. *Характеры* · 286
Фет А. А. · 23, 34, 114, 138, 194, 227, 302. *Одним толчком согнать ладью живую...* · 48; *Прости! во мгле воспоминанья...* · 267; *Чудная картина, Как ты мне родна...* · 78, 114; *Шепот, робкое дыханье ...* · 78; *Это утро, радость эта...* · 78, 106
Фехнер Г. Т. · 284
Фидлер · 295
Филдинг Г. · 9, 204, 225. *История Тома Джонса, найденыша* · 169, 218, 296
Филон Александрийский · 16, 24
Фицджеральд Ф. С. *Последний магнат* · 137
Фиш С. · 37, 295
Фишер Т. · 295
Фишер Ф. Т. · 146
Флакер А. · 7
Флемминг В. · 133
Флобер · 205, 245, 266. *Воспитание чувств* · 218; *Мадам Бовари* · 263
Флоренский П. А. · 12, 25, 37, 102, 193, 266, 269, 288, 304
Флюссер В. · 7, 146
Фолкнер · 103, 230, 292. *Осквернитель праха* · 242
Фома Аквинский · 60
Фома, инок · 67
Фоменко И. В. · 250, 293
Фомичев С. А. · 254
Фонвизин Д. И. *Недоросль* · 57, 95, 271, 291; *Послание к слугам моим* · 177
Фонтанье П. · 281
Фосслер К. · 209, 265
Фофанов К. · 243
Фраёнов В. П. · 176
Фрай Н. · 18, 24, 127
Фрайман И. · 213
Франк-Камснецкий И. Г. · 124
Франс А. · 126
Франс П. · 82
Фреге Г. · 74
Фрейд З. · 12, 94, 238
Фрейденберг О. М. · 70, 79, 83, 87, 98, 111, 122, 124, 130, 134, 159, 183, 226, 229, 254, 258, 259, 272-275, 283, 293, 308, 311
Фрейтаг Г. · 105
Френцель Э. · 272
Фрике Х. · 26, 133
Фриш М. · 7, 112. *Назову себя Гантенбайн* · 45, 272, 275
Фройнд В. · 147
Фрост Р. · 141
Фрэзер Дж. · 124
Фрэнсис Д. · 56
Фукидид · 47, 57
Фуко М. · 12, 13, 61, 164, 165, 179, 255, 295
Фуксон Л. Ю. · 99, 223, 296
Фульгенций · 16
Хаггард Г. · 8, 9
Хазанов Б. *Нагльфар в океане времен* · 306
Хайдеггер М. · 7, 53, 178, 312
Хаксли О. *О, дивный новый мир* · 217
Хализев В. Е. · 77, 127, 168
Ханзен-Лёве О. А. · 186, 284
Хапи · 46
Харлап М. Г. · 188, 253
Хармс Д. · 18, 141, 187, 281
Хартман Д. · 53
Хассан И. · 7
Хейзинга Й. · 75, 76
Хемингуэй (Хэмингуэй) Э. · 112. *Праздник, который всегда с тобой* · 137; *Старик и море* · 231
Хемницер И. · 30, 305
Хенсфорд-Джонсон П. *Особый дар* · 263
Херасков М. М. · 152
Хильдесхаймер В. *Тинсет* · 133
Хинтикка Я. · 42
Хинчлифф А. · 7
Хлебников В. · 142, 159, 187, 246, 281, 284, 297, 298. *Доски судьбы* · 96
Ходасевич В. · 138, 141, 243
Хоке Г. Р. · 50
Холкрофт Т. *Глухой и немой, Рассказ о тайне* · 118
Хоркхаймер М. · 7
Христиансен Б. · 62, 127, 128, 313
Хьюм Т. Э. · 145
Хэзлит У. · 132
Хэммет Д. *Мальтийский сокол* · 55
Цветаева М. И. · 114, 141-143, 159, 163, 310. *Кабы нас с тобой – да судьба свела...* · 215; *Офелия – Гамлету, Офелия – в защиту королевы* · 215; *Рельсы* · 19; *Эвридика – Орфею* · 215
Целан П. · 133
Цельтис К. *Игра Дианы* · 75
Циглер А. фон · 28
Цицерон · 15, 16, 264, 282
Челлини Б. · 50
Чернов А. · 213
Черный С. *Про девочку, которая нашла своего мишку* · 215
Чернышёва Т. А. · 279
Чернышевский Н. Г. · 128, 148, 157, 188. *Письма без адреса* · 310; *Пролог* · 198; *Что делать?* · 148, 198, 296
Честертон Г. К. · 56
Чехов А. П. · 24, 41, 50, 64, 65, 84, 97, 102, 105, 146, 151, 173, 188, 198, 202, 231, 263, 283, 297. *Вишневый сад* · 33, 41, 53, 64, 65, 85, 104, 139, 206, 270, 271; *Дама с собачкой* · 54, 66; *Душечка* · 99; *Ионыч* · 147; *Крыжовник* · 202; *Медведь* · 99; *Моя жизнь* · 66; *Смерть чиновника* · 22, 99, 261; *Спать хочется* · 285; *Студент* · 89, 139, 188, 203, 285; *Чайка* · 44, 64, 65, 231, 270, 271; *Человек в футляре* · 54, 202
Чириков Е. Н. *Волжские сказки* · 245
Чичерин А. В. · 21
Чоран Э. · 286
Чудаков А. П. *Ложится мгла на старые ступени* · 78
Чудо об Агриковом сыне Василии · 107
Чуковский К. И. · 142, 301
Чулков М. Д. · 31
Чумаков Ю. Н. · 127, 170
Чухонцев О. *Однофамилец* · 172
Шайкин А. А. · 68
Шаламов В. *Я поставил цель простую...* · 48
Шамиссо А. фон · 146, 293
Шапир М. И. · 163, 211, 250, 251, 313
Шатин Ю. В. · 196
Шахвердов С. А. · 254
Шахматов А. А. · 67
Шаховской А. · 41
Шварц Е. · 281. *Дракон* · 235
Шевырев С. · 243
Шекли Р. *Ордер на убийство* · 278
Шекспир В. · 44, 83, 118, 133, 155, 260, 272, 292, 293, 305. *Буря* · 270; *Гамлет* · 7, 44, 64, 81, 163, 185, 231, 268, 269, 271, 274, 280; *Генрих IV* · 198; *Макбет* · 280; *Отелло* · 83; *Ромео и Джульетта* · 97, 197; *Сон в летнюю ночь* · 270; *Укрощение строптивой* · 206; *Цимбелин* · 270
Шелер М. · 291
Шелли М. *Франкенштейн* · 51
Шелли П. Б. · 243
Шеллинг Ф. · 136, 183, 195, 213, 220, 226, 257, 271, 289, 307, 308, 311
Шенгели Г. · 138, 297, 298. *Ода университету* · 152
Шенье А. · 152, 303
Шер С. П. · 133
Шерер В. · 86
Шестов Л. · 7
Шилейко В. · 243
Шиллер Ф. · 27, 77, 93, 127, 146, 177, 183, 186, 204, 218, 222, 302, 311. *Валленштейн* · 198; *Ивиковы журавли* · 26; *Коварство и Любовь* · 226; *О патетическом* · 93; *Письма об эстетическом воспитании* · 76; *Разбойники* · 241, 263
Шкловский В. Б. · 8, 79, 101, 106, 130, 154, 186, 209, 258, 259, 277, 284
Шлегель А. В. · 132, 146, 147, 220
Шлегель Ф. · 17, 110, 149, 150, 156, 186,

220, 221, 285
Шлейермахер Ф. · 295
Шмелев А. Д. · 7
Шмелев И. *Человек из ресторана* · 202
Шмид В. · 7, 12, 45, 134, 135, 169, 239, 258, 295
Шмидт В.-Х. · 68
Шмоль Й. А. · 136
Шолохов М. *Поднятая целина* · 184; *Тихий Дон* · 11
Шопенгауэр А. · 25, 154
Шор Р. · 78
Шоу Б. · 281
Шпаликов Г. · 206
Шпенглер О. · 101
Шпет Г. Г. · 20, 208
Шпильгаген Ф. · 266
Шпитцер Л. · 265
Шраддхи · 47
Штайгер Э. · 133, 214
Штанцель Ф. · 52, 126, 168, 169, 214, 309
Штейнгевель · 30
Штерн М. С. · 95
Штифтер А. · 204
Штокмар М. П. · 232
Шторм Т. · 146, 147
Штробах Г. · 33
Шукасаптати · 200
Шукшин В. · 164
Щеглов Ю. К. · 108, 262
Щерба Л. В. · 56, 189, 251, 261, 313
Щербатов М. М. *Путешествие в землю Офирскую* · 276
Щербина Н. · 305
Щербина Т. · 138
Эверс Г. Г. · 280
Эдип · 97, 163, 268, 271, 274, 283
Эзоп · 30, 95
Эйзенштейн С. М. · 130, 255, 293
Эйнем Г. · 136
Эйхенбаум Б. М. · 8, 62, 132, 183, 234, 284
Эккерман И. · 147
Эко У. · 76, 136, 286, 295. *Имя розы* · 178, 296; *Остров накануне* · 282
Элиаде М. · 134, 274
Элиот Т. С. · 80, 141, 145
Эллиотт Р. · 97, 98
Эллис · 227, 244
Эльсберг Я. · 222
Эльяшевич Арк. · 112
Элюар П. · 141
Эмис К. · 166
Энлиль · 46
Эпштейн М. · 161, 203
Эразм Альберус · 30
Эразм Роттердамский. *Похвала Глупости* · 273
Эренбург И. · 198. *Люди, годы, жизнь* · 22
Эррико Э. д' · 7
Эсслин М. *Театр абсурда* · 7
Эсхил · 95. *Прометей прикованный* · 64
Эткинд Е. Г. · 85, 236, 305
Этьен А. · 19
Ювенал · 95
Юдина М. В. · 176
Юм Д. · 58
Юнг К. · 12, 24, 124, 265, 274
Юнг Э. · 41, 226, 303
Юнгер Э. · 286
Юрфе О. д' *Астрея* · 28
Яворский Б. · 255
Языков Н. · 243. *К халату* · 177
Якобсон Р. · 62, 108, 109, 115, 124, 177, 209, 213, 232, 251, 284, 285, 313, 314
Якопо из Варацце. *Золотая легенда* · 107
Якубинский Л. П. · 56, 128, 207, 209
Ямпольский М. · 37
Янссон Т. · 235
Янушкевич А. С. · 172
Ярхо Б. И. · 262
Ярхо Б. Л. · 297
Яусс Г. Р. · 94, 286, 295
Яшин А. · 140
Ankersmit F. R. · 135
Asmuth B. · 113
Bauer M. · 165
Bornscheuer L · 266
Bremond · 135
Brinkmann H. · 16
Chalonge F. de. · 271, 274
Chatman · 134, 135
Cuddon J. A. · 22
Daemrich H. S und I. G. · 262
Danto A. · 134, 135
Edgecombe R. S. · 266
Emerson C. · 45
Fetzer J. · 133
Fischer-Lichte E. · 28
Groos K. · 76
Guattari F. · 255
Hein J. · 22
Hörisch J. · 218
Jacobs J. · 272
Köhn L. · 218
Lange K. · 76
Lausberg H. · 264
Liber artis poeticae · 66
Morson G. · 45
Peppermueller R. · 16
Richards I. · 212
Schöne A. · 28
Scherer W. · 76
Shaw H. · 148
Shurgot M. W. · 265
Speck S. · 285
Spica A.-E. · 304
Staiger E. · 110, 214
Stanzel F. K. · 267
Swalles M. · 218
Te Deum laudamus · 48
Todorov Tz. · 135
Żyłko B. · 25

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3
АБСОЛЮТНАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ 7
АБСУРДА ПОЭТИКА 7
АВАНГАРДИЗМА ПОЭТИКА 8
АВАНТЮРНАЯ ЛИТЕРАТУРА 8
АВАНТЮРНОЕ ВРЕМЯ 9
АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА 10
АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ 10
АВТОБИОГРАФИЯ 11
АВТОР 11
АВТОРИТАРНОЕ СЛОВО 14
АВТОРСТВО 14
АВТОР 14
АГИОГРАФИЯ 14
АДРЕСАТ 14
АКТАНТ 15
АКТАНТНЫЕ СТРУКТУРЫ 15
АЛЛЕГОРИЯ 15
АЛЛЮЗИЯ 18
АЛОГИЗМ 18
АМЕБЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ 19
АМПЛИФИКАЦИЯ 19
АМПЛУА 19
АМФИБОЛИЯ 19
АНАГРАММА 19
АНАКОЛУФ 19
АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА 19
АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА 20
АНАРРАТИВНОСТЬ 21
АНАФОРА 21
АНЕКДОТ 22
АНТИТЕЗА 22
АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА 22
АПОЛОГ 23
АПОСТРОФ 23
АРХАИЗМЫ 23
АРХЕТИП 24
АРХИТЕКТОНИКА 24
АФОРИЗМ 25
БАЛЛАДА 26
БАРОККО ПОЭТИКА 27
БАСНЯ 30
БЕЛЛЕТРИСТИКА 30
БИОГРАФИЯ 31
БОЛЬШАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ФОРМА 31
БОЛЬШОЕ ВРЕМЯ 31
БРИКОЛАЖ 31
БУКОЛИКА 31
БУРЛЕСК 31
ВАРВАРИЗМЫ 32
ВАРИАТИВНОСТЬ ТЕКСТА 33
ВАРИАЦИЯ 33
ВВОДНЫЕ (ВСТАВНЫЕ) ЖАНРЫ 35
ВИДЕНИЕ 36
ВИЗУАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ 37
ВНЕЖИЗНЕННАЯ АКТИВНОСТЬ 39
ВНЕНАХОДИМОСТЬ АВТОРА 39
ВНУТРЕННЕ-УБЕДИТЕЛЬНОЕ СЛОВО 39
ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ 39
ВНУТРЕННЯЯ ДИАЛОГИЧНОСТЬ 40
ВНУТРЕННЯЯ МЕРА ЖАНРА 40
ВОДЕВИЛЬ 41
ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ 41
ВЫСКАЗЫВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ 42
ГЕРМЕНЕВТИКА 42
ГЕРОИЗАЦИЯ 42
ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС 42
ГЕРОИЧЕСКОЕ 42
ГЕРОЙ 43
ГЕТЕРОГЛОССИЯ 45
ГИМН 45
ГИПЕРБОЛА 48
ГЛАГОЛЬНЫЙ СТИЛЬ 48
ГОЛОС 48
ГОТИЧЕСКАЯ ПРОЗА 49
ГОТИЧЕСКИЙ АНТРОПОЛОГИЗМ 50
ГРАДАЦИЯ 50
ГРАНИЦА 50
ГРОТЕСК 50
ГРОТЕСКНЫЙ СУБЪЕКТ 51
ГРОТЕСКНЫЙ ОБРАЗ 52
ДВОЕМИРИЕ 52
ДВОЙНИЧЕСТВО 52
ДЕЙСТВИЕ 52
ДЕГЕРОИЗАЦИЯ 53
ДЕКАНОНИЗАЦИЯ 53
ДЕКЛАРАТИВ 53
ДЕКОНСТРУКЦИЯ В ПОЭТИКЕ 53
ДЕТАЛИЗАЦИЯ 54
ДЕТАЛЬ 54
ДЕТЕКТИВНАЯ ПРОЗА 55
ДИАЛОГ 56
ДИАЛОГ ПРОЗАИЧЕСКИЙ 57
ДИАЛОГ СОКРАТИЧЕСКИЙ 58
ДИАЛОГ СТИХОТВОРНЫЙ 58
ДИАЛОГИЧНОСТЬ 60
ДИАТРИБА 60
ДИАХРОНИЯ 60
ДИЕГЕЗИС 60
ДИСКУРС 60
ДИСКУРСА КОМПЕТЕНЦИИ 60
ДИСКУРСНАЯ ФОРМАЦИЯ 61
ДИСКУРСНЫЙ АНАЛИЗ 61
ДНЕВНИКОВАЯ ФОРМА 61
ДОМИНАНТА 62
ДРАМА (жанр) 62
ДРАМА (род) 64
ДРАМАТИЗАЦИЯ 66
ДРАМАТИЧЕСКОЕ 66
ДРАМАТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ 66
ДРЕВНЕРУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ПОЭТИКА 66
ЖАНР 69
ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА 71
ЖИЗНЕОПИСАНИЕ 71
ЖИТИЕ 71
ЗАВЕРШЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ 72
ЗАВЯЗКА 73
ЗАГЛАВИЕ 73
ЗАГОЛОВОЧНО-ФИНАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС 74
ЗЕВГМА 74
ЗНАК 74
ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА 75
ЗНАЧЕНИЕ 75
ЗОНА ПОСТРОЕНИЯ ОБРАЗА 75
ИГРА 75
ИДИЛЛИЧЕСКОЕ 77
ИДИЛЛИЯ 77
ИМЕННОЙ СТИЛЬ 78
ИМИТАЦИЯ 79
ИНВАРИАНТ 79

ИНВЕКТИВА 79
ИНВЕРСИЯ 79
ИНОСКАЗАНИЕ 79
ИНТЕНСИОНАЛ 79
ИНТЕНЦИЯ 79
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 79
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ 80
ИНТОНАЦИЯ 82
ИНТРИГА 83
ИНТРОСПЕКЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ 83
ИРОИКОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА 84
ИРОНИЯ 84
ИСПОВЕДЬ 85
ИСПЫТАНИЯ СЮЖЕТ 86
ИСТОРИЗМ 86
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА 86
ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН 87
ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ 88
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ПОЭТИКА 90
КАЛАМБУР 90
КАНОН ЖАНРОВЫЙ 90
КАНОНИЗАЦИЯ 90
КАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ 90
КАРНАВАЛИЗАЦИЯ 91
КАТАРСИС 93
КАТАСТРОФА 94
КАТАХРЕЗА 94
КИНОМЕТАФОРА 94
КЛАССИКА 94
КЛАССИЦИЗМА ПОЭТИКА 94
КЛАССИЧЕСКИЙ ОБРАЗ 95
КНИГА ПРОЗЫ 95
КНИГА СТИХОВ 96
КОНДАК 97
КОЛЛАЖ 97
КОЛЛИЗИЯ 97
КОЛОН 97
КОМЕДИЯ 97
КОМИЧЕСКОЕ 99
КОММЕНТАРИЙ 100
КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ 100
КОММУНИКАТИВНОЕ СОБЫТИЕ 100
КОМПАРАТИВИЗМ 100
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФОРМЫ РЕЧИ 102
КОМПОЗИЦИЯ 102
КОМПОНЕНТ 103
КОНВЕНЦИЯ 104
КОНТЕКСТ 104
КОНФЛИКТ ДРАМАТИЧЕСКИЙ 104
КОНЦОВКА 105
КОСВЕННАЯ РЕЧЬ 105
КРАСОТА 106
КРИМИНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА 106
КРУГОЗОР СУБЪЕКТА 106
КУЛЬМИНАЦИЯ 106
КУМУЛЯТИВНЫЙ СЮЖЕТ 106
ЛЕГЕНДА 107
ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА 108
ЛИРИКА 109
ЛИРИЧЕСКИЙ РОМАН 112
ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ 112
ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ 114
ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 115
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФОРМУЛЫ 117
ЛЕЙТМОТИВ 117
МАЛЫЕ ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ 117
МАНЕРА 117
МАНЬЕРИЗМ 117
МАСКА 117
МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА 117
МАТЕРИАЛ В ПРОИЗВЕДЕНИИ 117
МЕЛОДРАМА 117
МЕМУАРИСТИКА 118
МЕНИППОВА САТИРА 119
МЕТАЛИРИКА 119
МЕТАПОВЕСТВОВАНИЕ 119
МЕТАРОМАН 120
МЕТАТЕКСТ 121
МЕТАФОРА 121
МЕТОНИМИЯ 121
МЕТР 121
МИМЕСИС 121
МИР ПЕРСОНАЖЕЙ 122
МИРАКЛЬ 123
МИСТЕРИЯ 123
МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ 123
МИФОПОЭТИКА 124
МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ 124
МОДАЛЬНОСТИ ПОЭТИКА 126
МОДЕРНИЗМА ПОЭТИКА 127
МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ 127
МОНОЛОГ 128
МОНОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН 129
МОНТАЖ В ЛИТЕРАТУРЕ 130
МОТИВ 130
МУЗЫКАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ 131
НАПРАВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ 134
НАРРАТИВ 134
НАРРАТОЛОГИЯ 135
НАРРАЦИЯ 135
НАТУРАЛИЗМА ПОЭТИКА 135
НЕЗАВЕРШЕННОЕ НАСТОЯЩЕЕ 136
НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 136
НЕЗАКОНЧЕННОСТЬ ТЕКСТА 137
НЕКАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ 138
НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ 139
НЕОЛОГИЗМ 141
НЕОРИТОРИКА 142
НЕОСИНКРЕТИЗМ 143
НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМА ПОЭТИКА 144
НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ 144
НЕСТИЛЕВОЕ СЛОВО 145
НОВАЯ КРИТИКА И ПОЭТИКА 145
НОВЕЛЛА 146
НОМИНАЦИЯ 147
НОРМАТИВНАЯ ПОЭТИКА 147
ОБРАЗ АВТОРА 148
ОБРАЗ РАССКАЗЧИКА 149
ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ 149
ОБРАЗ ЯЗЫКА 151
ОБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА 151
ОДА 151
ОКТАВА 152
ОКСЮМОРОН 152
ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ 152
ОПИСАНИЕ 152
ОППОЗИЦИЯ 154
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ 154
ОСТРАНЕНИЕ 154
ОТКРЫТЫЙ ФИНАЛ 154
ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ 154

ПАЛЛИАТА 155
ПАМЯТЬ ЖАНРА 155
ПАРАБОЛА 155
ПАРАДИГМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ 155
ПАРАДОКС 158
ПАРАЛЕПСИС 158
ПАРАЛЛЕЛИЗМ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ 158
ПАРАТЕКСТ 158
ПАРАФРАЗА 159
ПАРЕНТЕЗА 159
ПАРОДИЯ 159
ПАРОНИМ 159
ПАСТОРАЛЬ 160
ПАФОС 160
ПЕЙЗАЖ 160
ПЕРВООБРАЗ 161
ПЕРЕНОС 162
ПЕРИПЕТИЯ 163
ПЕРСОНАЖ 163
ПЕРСПЕКТИВА ПРЯМАЯ 164
ПЕРСПЕКТИВА ОБРАТНАЯ 164
ПЕРФОРМАТИВ 164
ПИСЬМО (комп. форма) 164
ПИСЬМО (текст) 164
ПЛЕОНАЗМ 165
ПЛУТ 165
ПЛУТОВСКОЙ РОМАН 165
ПОВЕСТВОВАНИЕ 166
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ 167
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ 169
ПОВЕСТЬ ПРОЗАИЧЕСКАЯ 169
ПОВЕСТЬ СТИХОТВОРНАЯ 170
ПОВТОР 172
ПОДРАЖАНИЕ 172
ПОДТЕКСТ 173
ПОЗИЦИЯ АВТОРСКАЯ 173
ПОЛИПТОТОН 173
ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН 174
ПОЛИФОНИЯ 174
ПОНИМАНИЕ 176
ПОРТРЕТ 176
ПОСЛАНИЕ СТИХОТВОРНОЕ 177
ПОСТМОДЕРНИЗМА ПОЭТИКА 178
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ И ПОЭТИКА 178
ПОТОК СОЗНАНИЯ 179
ПОЭМА 180
ПОЭТИКА 182
ПРЕТЕКСТ 186
ПРИЕМ 186
ПРИМЕТЫ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ 186
ПРИМИТИВИЗМА ПОЭТИКА 186
ПРИТЧА 187
ПРОЗА 188
ПРОЗАИЗАЦИЯ 191
ПРОЗАИЗМ 191
ПРОЗАИЧЕСКОЕ ИНОСКАЗАНИЕ 192
ПРОИЗВЕДЕНИЕ 193
ПРОЛОГ 197
ПРОТОТИП 198
ПРЯМАЯ РЕЧЬ 198
ПСИХОАНАЛИЗ В ПОЭТИКЕ 198
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ 199
ПУАНТ 199
РАЗВЯЗКА 199
РАЗМЕР СТИХОТВОРНЫЙ 199
РАЗНОРЕЧИЕ ПРОЗАИЧЕСКОЕ 199
РАМКА 200
РАССКАЗ В СТИХАХ 201
РАССКАЗ ПРОЗАИЧЕСКИЙ 201
РАССКАЗЧИК 202
РЕАЛИЗМА ПОЭТИКА 203
РЕЗОНЕР 206
РЕКУРСИЯ 206
РЕМАРКА 206
РЕМИНИСЦЕНЦИЯ 206
РЕПЛИКА 207
РЕТАРДАЦИЯ 207
РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА 207
РЕЦЕПЦИЯ 207
РЕЧЕВОЙ ЖАНР 207
РЕЧЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 208
РИЗОМА 210
РИТМ 210
РИТМИКА 211
РИТМИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ 211
РИТОРИКА И ПОЭТИКА 211
РИФМА 212
РОД 213
РОКОКО 214
РОЛЕВАЯ ЛИРИКА 214
РОМАН 215
РОМАН-АНТИУТОПИЯ 216
РОМАН ВОСПИТАНИЯ 218
РОМАН В СТИХАХ 219
РОМАНИЗАЦИЯ 219
РОМАН-МИФ 219
РОМАН-МОНТАЖ 219
РОМАНТИЗМА ПОЭТИКА 220
САРКАЗМ 222
САТИРА 222
САТИРИЧЕСКОЕ 223
СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МЕТРА 223
СЕМИОТИКА И ПОЭТИКА 223
СЕНТИМЕНТАЛИЗМА ПОЭТИКА 224
СИМВОЛ 226
СИМВОЛИЗМА ПОЭТИКА 227
СИНЕКДОХА 228
СИНКРЕТИЗМА ПОЭТИКА 228
СИНХРОНИЯ 230
СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ 230
СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ 232
СИТУАЦИЯ СЮЖЕТНАЯ 233
СКАЗ 233
СКАЗКА ВОЛШЕБНАЯ 235
СКАЗКА ЛИТЕРАТУРНАЯ 235
СЛОВАРЬ СТИХОТВОРЕНИЯ 235
СЛОВО 236
СЛУЧАЙ И НЕОБХОДИМОСТЬ 236
СМЕХ 237
СМЫСЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ 238
СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ 239
СОБЫТИЕ СЮЖЕТНОЕ 239
СОДЕРЖАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 240
СОН 240
СОНЕТ 240
СОЦИАЛЬНО-КРИМИНАЛЬНЫЙ РОМАН 241
СОЦРЕАЛИЗМА ПОЭТИКА 242
СРАВНЕНИЕ 242
СРЕДНИЕ ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ 242
СТАНОВЛЕНИЯ СЮЖЕТ 242
СТАНСЫ 243
СТИЛИЗАЦИЯ 243
СТИЛИСТИКА 245
СТИЛИСТИЧЕСКАЯ

ТРЕХМЕРНОСТЬ 246
СТИЛЬ 247
СТИХ 250
СТИХОВЕДЕНИЕ И ПОЭТИКА 251
СТИХОТВОРЕНИЕ 252
СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ 253
СТРОФА 253
СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 254
СТРУКТУРАЛИЗМ В ПОЭТИКЕ 255
СТЫК 256
СУБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ 256
СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА 256
СУБЪЕКТНЫЙ СИНКРЕТИЗМ 257
СУБЪЕКТ РЕЧИ 257
СУДЬБА В СЮЖЕТЕ 257
СУКЦЕССИВНОСТЬ 257
СЦЕНИЧЕСКИЙ ЭПИЗОД 258
СЮЖЕТ 258
СЮЖЕТНАЯ СХЕМА 258
СЮЖЕТНЫЕ АРХЕТИПЫ 259
СЮЖЕТОЛОГИЯ 259
ТВЕРДЫЕ СТРОФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ 259
ТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ 260
ТЕМА 262
ТЕМАТИКА 262
ТЕНЦОНА 263
ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА 263
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ПОЭТИКА 263
ТЕРЦИНЫ 263
ТИП 263
ТОН 264
ТОПИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ 264
ТОПОС 264
ТОЧКА ЗРЕНИЯ 266
ТРАГЕДИЯ 267
ТРАГИКОМЕДИЯ 269
ТРАГИЧЕСКОЕ 271
ТРАДИЦИОНАЛИЗМ РЕФЛЕКТИВНЫЙ 271
ТРИКСТЕР 271
ТРИЛЛЕР 275
ТРОПЫ 275
УСЛОВНОСТЬ 276
УСТАНОВКА 276
УТОПИЯ 276
ФАБУЛА 277
ФАНТАСТИКА АВАНТЮРНО-ФИЛОСОФСКАЯ 277
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ 278
ФАРС 281
ФИГУРЫ РИТОРИЧЕСКИЕ 281
ФИКЦИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС 282
ФИЛОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ 282
ФИНАЛ 283
ФОКАЛИЗАЦИЯ 284
ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 284
ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД 284
ФОРМЫ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ 285
ФОРМЫ ЭПИКИ 285
ФРАГМЕНТ 285
ФРАГМЕНТАРНОСТЬ 286
ФРАЗЕОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ 286
ФУНКЦИЯ СЮЖЕТНАЯ 286
ХАРАКТЕР 286
ХАРАКТЕРИСТИКА 287
ХИАТУС 287
ХОРАЛ 287
ХРОНОТОП 287
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА 288
ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ 288
ЦЕЛОСТНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 290
ЦЕННОСТНАЯ СТРУКТУРА 290
ЦЕНТОН 292
ЦИКЛИЗАЦИЯ 292
ЦИКЛ 292
ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ 293
ЦИТАТА 293
ЧАСТОТНЫЙ СЛОВАРЬ 294
ЧИТАТЕЛЬ 294
ЧУЖОЕ СЛОВО 297
ШУТ 297
ЭВФОНИЯ 297
ЭЙДЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА 298
ЭКЛОГА 300
ЭКСПОЗИЦИЯ 300
ЭКСПРОМТ 301
ЭКСТЕНСИОНАЛ 301
ЭКФРАСИС 301
ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ 302
ЭЛЕГИЧЕСКОЕ 302
ЭЛЕГИЯ 303
ЭЛЛИПСИС 304
ЭМБЛЕМА 304
ЭМБЛЕМАТИКА 305
ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ РЕФЛЕКСИЯ 305
ЭНАЛЛАГА 305
ЭПАНАЛЕПСИС 305
ЭПИГРАММА 305
ЭПИГРАФ 306
ЭПИЗОД 307
ЭПИКА 307
ЭПИЛОГ 309
ЭПИСТОЛА 310
ЭПИСТОЛЯРНАЯ ПРОЗА 310
ЭПИТЕТ 310
ЭПИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ 310
ЭПИФОРА 310
ЭПОПЕЯ 311
ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА 312
ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ 313
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ 313
ЭТИКЕТ ЛИТЕРАТУРНЫЙ 313
ЭТОС 313
ЮМОР 313
ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ 313
ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ 314
Основные сокращения 315
Справочники-источники 315
Авторы статей 316
Приложение: иноязычные аналоги терминов русской поэтики 318
Указатель терминов 335
Указатель имен и произведений 342

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. — Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с. — ISBN 978-5-903955-01-5.

Заказы направлять по e-mail:
intrada-books@yandex.ru
intrada_2002@mail.ru

сайт издательства:
www.intrada-books.ru

Сдано в набор 01.03.2008. Подписано в печать 15.04.2008.

Формат 84x108/16. Печ. л. 22,5.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 800 экз. Заказ № 242.

Отп. в ЗАО «Гриф и К», г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.