



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Роды и жанры

Российская академия наук
Институт мировой литературы
им. А.М.Горького

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Том III

Роды и жанры

(основные проблемы в историческом освещении)

Москва
ИМЛИ РАН
2003

Редколлегия
труда «Теория литературы в 4-х томах»:

Ю.Б.Борев (главный редактор), Н.К.Гей, А.В.Михайлов,
С.А.Небольсин, И.Ю.Подгаецкая, Л.И.Сазонова

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении).— М.: ИМЛИ РАН, 2003.— 592 с.

Редколлегия III тома
«Теория литературы. Роды и жанры
(основные проблемы в историческом освещении)»:
С.Г.Бочаров, Н.К.Гей, А.В.Михайлов,
Л.И.Сазонова (ответственный редактор), В.Д.Сквозников,
Н.Н.Смирнова, А.Ю.Большакова

Рецензенты:
Л.А.Софронова, доктор филологических наук,
В.В.Кожин, кандидат филологических наук

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 02-04-16197д*

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Теория жанров литературы пережила в конце XX века период дискуссий и интенсивного развития. Такая ситуация объясняется рядом причин. В сферу исследования все активнее вовлекаются разнородные тексты, не поддающиеся логическо-систематической генологии Аристотеля и теориям, выработанным немецкой классической эстетикой начала XIX в. Таковы, прежде всего, фольклорные формы словесности, материал средневековых литератур. В XX в. происходят тектонические сдвиги в развитии повествовательных форм, как, например, перестройка романа, появление новых литературных форм: «метапроза», «фэнтези» — явление, для которого в отечественной литературе нет собственного термина и потому используется калька с английского *fantasy*; речь идет именно о жанре, а не о фантастике, которая как художественное средство существовала, разумеется, и ранее. Кроме того, теория жанров испытала влияние таких новых (или обновленных) научных дисциплин, как лингвистика текста, рецептивная эстетика, теория коммуникации.

Настоящий труд осуществлен научным коллективом сотрудников Отдела теории литературы ИМЛИ, в рамках которого была подготовлена трехтомная «Теория литературы» (М., 1963–65), основанная на принципе историзма. Будучи преемственно с ней связанным идеей историзма, данный труд представляет теорию жанров на новом, современном этапе, учитывающем развитие науки о литературе за прошедшее 35-летие, особенно в области медиевистики и теории риторики, разработанной в зарубежных и отечественных исследованиях, в частности, проводившихся и в Отделе теории. Концепция труда и первоначальный план тома разработаны А.В. Михайловым. Современная теория жанров представлена в масштабе, значительно превосходящем то, что было сказано о жанрах в отдельном томе трехтомной «Теории литературы. Роды и жанры литературы» (М., 1964).

Задача настоящего труда — осмыслить реальное жанровое бо-

гатство литературы в ее историческом существовании, не впадая при этом в эмпиризм и не превращая теоретический очерк в историю литературы. Эта цель, как понимают ее авторы тома, предполагает предельную гибкость в подходах к теме. По всей видимости, одним из оснований современной теории литературы можно считать положение об *историчности* любых литературных явлений и, следовательно, о *конкретной неповторимости их существования*. Исходя из такого положения, необходимо отказаться от догматического изложения определенной замкнутой в себе и претендующей на истинность «концепции» литературных жанров, родов и видов. Все это подразумевает наличие разных точек зрения на историческую судьбу жанров. В движении художественного сознания разных эпох, при всех переплетениях литературного развития, симбиозах, сочетаниях фундаментальным и незыблемым свойством литературы остаются ее родовые начала, они существуют извечно. В отличие от них жанровое мышление — величина не столь постоянная.

Как же строить теперь теорию литературных жанров? Видимо, здесь проблема *историчности* встает особо остро: «жанры» существуют с тех пор как существует литература, и в то же время они существуют не во исполнение теоретического априори их сущности, но как закономерные воплощения литературной и жизненной потребности, которая обобщается и «затвердевает» в жанровом сознании и в жанровой памяти,— однако так, что жанровая форма все время колеблется и «дышит»: она не равна себе. Жанр является производным истории, исторических сдвигов.

Естественно, нельзя думать и так, что жанры заведомо разгорожены между собой и отделены друг от друга непроходимой стеной. Развитие жанров разомкнуто в бесконечность. Случай, когда жанры стремятся строго следовать теоретически осознанному и опосредованному образцу («модели») и когда они стремятся обособиться друг от друга и замкнуться в себе, очевидно, следует считать исключением в истории литературы и явлением в свою очередь *исторически конкретным*, со своими причинами; «нормальным» же состоянием следует считать известную неопределенность и текучесть жанра и в связи с этим определенное жанровое своеобразие, так сказать — *жанровую изначальность*, оригинальность (в разной степени) каждого отдельного литературного произведения. Любопытно наблюдать,— и это тоже должна учитывать современная теория литературы,— как теоретическая мысль разных эпох, в том числе и нашего времени, отстает от этой текучести жанровых форм, от сугубого их разнообразия, и не просто обобщает это разнообразие, но упрощает и обедняет его.

Авторы исходят не из существования «заданных» родов, видов, жанров, а из реальной широты жанровых реализаций, какие только могли складываться в живом бытии литературы. Эти жанровые формы никак не могут претендовать на вневременность, даже извечность, как часто роды и виды трактуются в теориях литературы, а могут лишь рассчитывать найти свое место в обобщенной картине истории литературы, являющей собой многообразие форм художественного мышления, сознания.

Весьма кстати для такого подхода оказывается опыт теоретической рефлексии прошлого и современности относительно жанров, родов и видов. Такая рефлексия сопровождает всю историю литературы, она как бы обтекает со всех сторон поэтическое, писательское творчество, проникает внутрь его или же зарождается в нем. Самая абстрактная теория не перестает быть мыслью литературы о себе, а потому становится необходимым материалом новой теории литературы. По этой причине в данном труде присутствуют разделы о некоторых узловых моментах жанровых теорий прошлого — именно о тех, которые по традиции занимают значительное место в литературной науке и критике; эти разделы задуманы не как приложения к основной теоретической части работы, но как относящиеся к основному ее содержанию.

Относительно композиции труда необходимо сказать следующее: ее можно считать «полифоничной» (по замыслу): она составлена из переплетающихся и возвращающихся тем, последовательного развития основных теоретических моментов, которые освещаются с разных сторон, что позволяет существенно дополнить тему без повторения уже сказанного. Это значит, что авторы не стремятся к абсолютно равномерной проработанности всех разделов тома, полагая, что дело не в полном исчерпании материала, а в методологическом направлении мысли и взгляда; точно так же речь не идет обо всех когда-либо существовавших жанрах (теория литературы — это и не история литературы, и не энциклопедический справочник-путеводитель по жанрам), а о наиболее важных и характерных, представляющих за типологические моменты и судьбы. Построение свободно еще и в том отношении, что в труде присутствуют избирательно разделы, освещающие на конкретном историко-литературном материале узловые проблемы, подчас в альтернативном освещении, как, например, это представлено в отношении лирического рода.

Труд состоит из трех разделов. В первом отражены теоретические рефлексии прошлого и нашей современности, осмысляющие проблему родов и жанров литературы в теориях классицизма, эсте-

тических концепциях Гегеля и Белинского как нового звена в развитии мировой эстетики после Гегеля и затем в современной западноевропейской и американской критике. Современные концепции подчеркивают значительность жанра как наиболее продуктивной категории и в известной мере все-таки определенной. В современном западном литературоведении жанр становится одним из основных инструментов нового прочтения произведения. И в этом отношении особое место принадлежит влиянию идей Бахтина на современные интерпретации жанра.

В следующем разделе описаны исторически существовавшие системы жанров: фольклорные формы словесности, жанры литературы Средневековья, смена средневекового жанрового сознания возрожденческим мировосприятием. Заметим, что в трехтомной «Теории литературы» раздел о фольклорных формах словесности отсутствовал. Литература с самого своего возникновения, так или иначе, соотносена с фольклором и во множестве своих форм сохраняет свое родство с ним. Фольклор — и порождающий, и сосуществующий фактор литературного развития, противостоящий литературе, иногда с ней взаимодействующий. Образный язык, поэтическое слово — это то общее, что связывает фольклор и литературу и делает закономерным их взаимодействие. Именно средневековые литературы напоминают с особой настойчивостью о том, что «жанр — категория историческая». Актуальность изучения специфики литературных жанров Средневековья объясняется тем, что в новейших исследованиях поставлен под сомнение жанровый подход применительно к восточнославянской литературе Средневековья. В трудах, исходящих из нормативного представления о жанре, сформировавшегося на основе систематики Аристотеля и не учитывающего его исторически изменчивой природы, научной рефлексии подверглись самые принципы жанровой дифференциации как неадекватные природе средневекового текста. Таким образом, изучение жанров восточнославянской средневековой литературы требует выработки необходимых теоретических и методологических предпосылок. Европейское жанровое развитие в постренессансную эпоху представлено анализом поэтической и драматургической системы жанров (сонет, эпиграмма, эпитафия, комедия); рассматривается также появление новых форм на основе развития традиционных жанров.

В третьем разделе освещаются роды и жанры в историческом развитии. Приводятся современные определения эпики, анализируются «родовые» признаки эпического текста, соотношение эпики с другими родами литературы, и особенно — сопоставляются рече-

вые структуры эпики и драмы. Единство эпических жанров — «больших», «средних», «малых» — не отменяет существования между ними исторических различий и даже противоположности друг другу, как, например, жанров эпопеи и романа (последний характеризуется как эпическая проза Нового времени), новеллы и романа. Новелла и роман не только являют собою противоположные принципы творчества, но они и не современны друг другу: центр новеллистического творчества — Возрождение, романного — XIX в. Изучение теории романа и романа как жанра впервые поставлено в связь с проблемами риторики: проанализированы разные типы отношения к слову в риторическом позднебарочном романе и антириторическом реалистическом романе. В реалистическую антириторическую эпоху слово — средство, но не цель искусства, писатель идет *от* глубины пережитой реальности, а *не* от слова, он обращается к слову непосредственно *через* реальность и ее правду. Опускаясь в жизнь, слово утрачивает свою прежнюю универсальную функцию оставаться *одновременно* ученым, поэтическим, моралистическим и начинает вести себя как слово антириторическое, дифференцированное по своим функциям. Именно такой тип слова, прилегающего к самой действительности, выпестовал XIX век с его требованием правды жизни. В этой связи поставлен вопрос о соотношении романа и лирического рода литературы в романтизме и реализме.

Наряду с историческими концепциями лирики — античной (Платон и Аристотель), романтизма (Шеллинг, Гегель, Шлегель), с позиций исторической поэтики (А.Н.Веселовский), концепциями Ницше, Бахтина, — предметом анализа является субъектная структура лирики, ее образный язык. Предъявленная в томе альтернативность точек зрения на лирический род демонстрирует плодотворность такого подхода, позволяя достичь большей полноты в освещении предмета. Распространенному мнению о том, что жанры процветают и поныне, противопоставлен иной взгляд. Рассмотрение лирики в аспекте историческом свидетельствует о том, что жанровое мышление исчерпало себя уже в XIX в.; не создав новых жанров, наступила своеобразная энтропия жанра. Специальное внимание уделяется истолкованию процессов художественной циклизации, имеющей в ряде случаев своим основанием ориентацию на определенный жанр, что, разумеется, не исключает того, что художественный цикл выступает не столько как жанр, сколько скорее как сверхжанровое единство. Авторские и неавторские циклические образования проанализированы на примере русской лирики XVIII–XIX вв. (Державин, Пушкин, Тютчев, Баратынский, А.Григорьев).

XX век в поисках новых средств художественной выразительности обращается к динамичным формам взаимодействия поэзии и прозы как двум системам организации словесного материала, что повело за собой фундаментальную разработку проблемы соотношения стиха и прозы.

В целом настоящий труд, по замыслу его авторов, должен представить новый, отвечающий современному развитию науки о литературе подход к проблеме жанров с достаточной полнотой — подход *не отвлеченно-теоретический и нормативный*, но основанный на представлении об *исторической изменчивости жанров в динамике литературного процесса разных историко-культурных эпох* и в определенном ракурсе соотносимый с идеями исторической поэтики.

Раздел I

РОДЫ И ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ЖАНРОВ И ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ

Теория жанров, разработанная в рамках классицистической эстетики, определяется всем контекстом противостояния классицизма предшествующим воззрениям, связанным со средневековым менталитетом, который характеризовался целостным, нерасчлененным, космологическим мировосприятием. Различение иррационального и рационального, классицизма и барокко, оригинальности и подражательности, настоящего и вечного, театра и религии есть следствие утраты этого мировосприятия. В конце XVI — начале XVII в. «мир раскалывается», по выражению шекспировского Гамлета. Нечелостное, дробное восприятие мира — существенная характеристика так называемого Нового времени.

Помимо прочего проявляется это и в отступлении от эпических форм, все попытки возврата к которым («Франсиада» Ронсара и «Генриада» Вольтера во Франции, «Мессиада» Клопштока в Германии) оказываются неудачными. Преобладающее положение получает поэзия и прежде всего драма, наилучшие образцы которой в век классицизма и барокко создаются в стихах (Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Расин, Корнель). Эпический род вытесняется именно потому, что он даже отдельное, конкретное, частное действие представляет как проявление целостного бытия, в то время как в XVI–XVII веках акцентируется ситуация *hic et nunc*, она берется как посясторонняя, ушедшая от всякой трансцендентности, потусторонности. Это объединяет и по сути, сводит воедино такие, казалось бы, разные явления, как Реформация и Контрреформация. И либертины, и такие сторонники «набожного Ренессанса», как Франсуа Сальский, Винцент де Поль, кардинал Берюль и другие выразители духа «религиозного возрождения», одинаково поворачиваются к посястороннему. Большое влияние на художественное мировоззрение XVI–XVII веков оказывали такие позднеантичные философские системы, как стоицизм, скептицизм, эпикурейство, акцентирующие индивидуализм. Именно сложный синтез этих систем оказывается для художников той почвой, на которой затем

будет разрабатываться значительно более богатая мировоззренческая гамма творчества их великих последователей — Корнеля и Расина. Проблематика доходящего до непримиримого антагонизма классицистического конфликта между требованием долга и внутренними движениями личности (иначе говоря, конфликта между миром внешним и миром внутренним) — эта проблематика смыкалась с более широким процессом овеществления общественных отношений, порождающих развитие самосознания, которое, в свою очередь, усиливало отчуждение человека от непосредственной природной и социальной действительности, возводило преграду между внутренним и внешним миром. Время становления самосознающей личности оказывалось одновременно и временем овеществления, отчуждения, утраты живых, непосредственных связей человека с другими людьми и с космосом, с окружающим миром.

Противостояние зрелищности, пестроте, наглядности средневекового театра могло идти только с привлечением всего арсенала традиций рефлексии, субъективного «морализаторства», метамышления, что закладывало основы индивидуалистического психологизма Нового времени: до этого человек не завершал свой земной круг «здесь» и «сейчас», это странничество не прекращалось с обрыванием посюстороннего пути. Древнегреческая трагедия имела сакральный характер, который продолжал сохраняться в известной мере и в европейском театре еще в эпоху Возрождения. Но затем наступает время театра личности, индивидуума. По мнению французского исследователя О.Надаля, «культура эпохи Людовика XIV выполнила очень трудную задачу — оторвать человека от его небесной славы, корни которой так долго уже были погружены в его сердце, и приучить его лелеять собственную славу, приучить человека к самому себе, к пребыванию в своем естестве» [Тортель, 1952. С. 213].

Стоицизм XVI–XVII веков, равно как, в значительной мере, и сам «христианский Ренессанс» можно представить себе как рядоположение «спасения» и каждодневной рациональной деятельности человека, рядоположение веры и разума, которые можно расценивать как взаимодополняющие. Вера в Бога не может противоречить вере в человека и идти против любой формы деятельности, направленной на благо человека. Стоицизм XVI–XVII столетий и христианские идеи уживались в трудах теоретиков христианского Возрождения, для которых классицистические правила, законы и установления не представляют собой чего-то враждебного и неприемлемого. Поэтому драматургия Корнеля, Ротру, Расина и других художников XVII века, несмотря на то, что герои произведений этих ху-

дожников осознают высокомерную с христианской точки зрения веру в свои силы и совсем не смиренны, эта драматургия не противоречит религиозному мировоззрению. О.Надаль в работе «Чувство любви в творчестве П.Корнеля» пишет о том, что религиозный кризис, переживаемый героем одноименной трагедии Полиевктом, расценивается не как дело божественного вмешательства, а как человеческое предприятие, избираемое и совершаемое самим человеком. Эта точка зрения согласуется и с позицией одного из известных исследователей XVII века Антуана Адана, противопоставляющего религии св. Августина (Бог — скрывающийся, Бог — спаситель раздавленных абсурдом мира людей) неостоицистское видение мира: Бог — бесконечный разум, Вселенная — отражение этого разума, дело рук Христовых, сублимация естественного порядка.

На этот процесс работали одинаково две, казалось бы, противоположные мировоззренческие установки — Реформация и Контрреформация. Протестанты утверждают, что для человека потеря связи с миром, вселенной и социумом — благо, так как эта связь — лишняя для человека и только увеличивает его греховность. Предоставленный только своим собственным силам, человек может значительно облегчить себе путь к спасению. Протестантская идеология оказалась мощным фактором обособления и атомизации общества, имманентизации ситуации человека. Но парадоксальным образом самый передовой отряд Контрреформации, орден иезуитов стал использовать для этого ту же имманентизацию, то же овеществление: иезуиты культивировали гимнастику совершенного умственного «держания», умение сосредоточиваться на посторонних, практических целях.

Взаимодействие и сосуществование классицизма и барокко — одна из существенных черт культуры XVI–XVII веков в Европе. Целесообразно полагать, что взаимосвязь этих больших стилей носит такой же характер, как и взаимосвязь театра и религии, оригинального и подражательного. Если допустить синхронность барокко и классицизма и понимать их как разные стороны одного и того же культурного процесса, то не столь однозначна оказывается связь классицизма с рационализмом, а барокко — с неверием в силу разума, с непостоянством мира, с взаимообратимостью реального и отражаемого.

Прежде чем говорить о классицистической теории жанров, следует подчеркнуть, что как классицизм, так и барокко были искусствами риторическими, они подчинялись законам риторики. Художники классицизма и барокко создавали тексты, опираясь на законы, установленные Аристотелем и Горацием. Классицистическое искус-

ство стремилось к универсальности, выдвигая принцип *generalité*, всеобщности. Истина достигается только абстрагированием от всего частного и случайного. Она ценна только при условии ее всеобщности. Классицистов это приводит к следующему определению искусства: «искусство — это индивидуальное выражение безличного». Если что-то выражено совершенно, то теряет значимость, принадлежность этого совершенного какому-то конкретному художнику. Что-то вроде подобной абсолютной эстетической централизации творческого процесса предлагает и картезианский классицизм. Буало пишет в своем манифесте «Поэтическое искусство»:

Нередко пишуший так в свой предмет влюблен,
Что хочет показать его со всех сторон:
Похвалит красоту дворцового фасада;
Начнет меня водить по всем аллеям сада.
Вот башенка стоит, пленяет арка взгляд,
Сверкая золотом балкончики висят.
На потолке лепном сочтет круги, овалы;
«Как много здесь гирлянд, какие астрагалы!»
Десятка два страниц перелистав подряд,
Я жажду одного — покинуть этот сад.
Остерегайтесь же пустых перечислений
Ненужных мелочей и длинных отступлений.

Подобная всеобщность (*generalité*) оказывала воздействие на разработку жанров и драматических, и лирических, и эпических. Первенствующее значение Буало придавал драматическим жанрам, а среди них трагедии.

Риторический характер как барокко, так и классицизма не противоречил отмеченным выше особенностям взаимосвязи между ними. Риторика способствовала расподоблению искусства с жизнью, призывала следовать «второй природе», то есть образцам, моделям, готовым конструкциям, готовому слову — им художники давали вторую жизнь, дополняя содержанием, материалом своей эпохи; сообщенные коды оживлялись всевозможными вариантами композиции, расположения (*dispositio*), направляя творческий процесс в определенные рамки. Риторика не позволяла самопроизвольного самоизъявления, разрешая вместе с этим оптимально реализовывать творческие возможности в системе определенных канонов. Художник не «разнообразил», не «развивал» жанр, а скорее жанр сам диктовал ему какие-то преднаходимые формы: целью художника было виртуозное овладение техникой. Длительная традиция создала такие формулы, которые оказывались наиболее пригодными для выражения того или иного психологического движения.

Риторический характер классицизма и барокко исчезает вместе с

возникновением мировидения Нового времени. Риторика сопровождает космологическое видение мира, и как только возникают «разделения», она исчезает, так как только целостное восприятие мира допускает функционирование художественных константов. Барокко и классицизм завершают ряд, по выражению С.С.Аверинцева, «рефлексивного традиционализма». Спорным остается вопрос входят ли сами эти большие стили в ряд «рефлексивного традиционализма» или же оказываются пограничными явлениями. Большое число фактов заставляет полагать, что XVII век в значительной мере — время кризиса «рефлексивного традиционализма», кризиса риторической поэтики. Становится, среди прочего, проблемой привычное для этого воспроизведение «общих мест», «общего слова». Очевидно, в то же самое время, когда разворачивалась рядоположенность классицизма и барокко, рационального и иррационального, сталкивались также идеи оригинальности и подражательности. Один из самых, может быть, разительных примеров так называемой «конвергируемости» подражания и оригинальности — история создания «Опытов» М.Монтеня. Книга Монтеня первоначально замышлялась им как собрание выписок из прочитанного и более или менее развернутых комментариев к этим записям, то есть была выдержана как подражание. Исходным пунктом жанра «Опытов» были те замечания, которые писатель оставлял на полях произведений Сенеки, Плутарха, Тацита, Вергилия, Овидия. Постепенно, с течением времени цитата отодвигалась на второй план, основное значение приобретали комментарии и оценки.

В течение XVII века сюжеты на современные темы постепенно начинают вытеснять сюжеты античные и исторические. Это длительный процесс, он затягивается более чем на 100 лет и заходит также в XVIII век. В Средние века и Возрождение делался акцент на вечных, постоянных и неизменных темах. Драматурги очень часто обращались к известным, уже не раз использовавшимся сюжетам.

Современный французский драматург Жан Жироду иронически назвал одну из своих пьес на античные сюжеты «Амфитрион-38», имея в виду, что он предлагает 38-ю вариацию о соблазнении жены Амфитриона Алкмены Юпитером. Давались также бесчисленные вариации «Федра», «Эдипов», «Андромаха» и т.д. К семнадцатому—восемнадцатому векам в сюжеты больше входит действительное, частное, конкретное, даже современное.

Противопоставление отражения действительности, «иллюзионизм», с одной стороны, и трансформация реальности, «реконструкция», обобщение, с другой, есть, очевидно, один из вариантов того же самого дуализма, который стал проявляться с «Нового вре-

мени». Сам тот факт, что стало заметным противостояние общего достоверности, не ограниченной временем, пространством и конкретного, частного,— говорит об изменении мировидения.

Привычное, казалось бы, воспроизведение «общих мест» становится «проблемой» с конца XVI — начала XVII века как раз потому, что приходит к столкновению, взаимодействию с процессом становления, индивидуальности личности, формирования субъективного рефлектирующего сознания. Так же настойчиво, как противоположность барокко и классицизма, рационального и иррационального, театра и религии, возвышенного и комического, антиномичность «настоящего» и «вечного», «этого» и «иного» является в растянувшемся на сто лет споре «новых» и «древних». У древних возвеличивание античности оказывалось по существу обращением к любой «другой», иной цивилизации, которых XVII век знал не так много, в отличие от нового времени, в изобилии стилизующего под «ретро» самые экзотические стили. И эта оппозиция воспринималась в значительной степени как контраст веку Людовика XIV, позволяющий как бы высветить его «относительность». Суть спора «новых» и «древних» — возникновение исторического релятивизма, понимаемого в контексте изменения всей исторической перспективы.

Наглядность, конкретность, насыщенность действием оказывались связанными прежде всего с эпическими жанрами: романом, новеллой, басней. Характерно, что в своем манифесте Буало почти не касается этих жанров, он совсем не говорит о бурлескном, бытовом романе и очень мало говорит о галантно-прециозном романе. Нет анализа эпических жанров и в манифестах Л.Кастельветро, Ф.Сидни, Ю.Скалигера, Ф.д'Обиньяка, Ф.Ожье. Что касается произведения Н.Юэ [Юэ, 1980. С. 413] «Трактат о возникновении романа», то он утверждал, что в отличие от романов, «у поэмы — более упорядоченная и строгая композиция и они включают в себя меньше материала, событий и эпизодов; в романах всего этого больше потому, что будучи менее возвышенными и не столь иносказательными, они менее утруждают ум». В романах более всего намечался разрыв с риторикой, здесь менее всего универсального, абстрактно-всеобщего.

В романах более парализуются ходы «рефлексивного традиционализма». Проза оказывается более тесно связанной с жизненным измерением. Многие жанры прозы, такие как мемуары, хроники, письма, дневники, не требуют вымысла, ориентируются скорее на правдоподобность, чем на античные образцы.

Проза более чем поэзия ориентирует на жизненный контекст.

Будучи эстетическим, художественным явлением, она сохраняла связь с реальностью, занимая позицию между искусством и действительностью. Подчеркивая разницу между истинными и неистинными стихотворцами, Ф.Сидни писал, что различие между ними такое же, как между «посредственными» художниками, изображающими на полотне «только те лица, которые они видят перед собой, и более выдающимися мастерами, которые признав законом лишь собственный разум, воспроизводят перед вами в красках то, что более всего достойно лицезрения, как, например, твердый, но скорбный взгляд Лукреции, искупающей чужую вину» [Сидни, 1980. С. 139].

Художники, которые изображают не те лица, «которые они видят перед собой», а то что запечатлено некоторой творческой памятью, оказываются верными определенной константе в развитии литературы. Художник может проявлять огромную изобретательность в области тропов и фигур, но оставаться верным некоторым определенным, довольно жестким правилам на уровне жанра, который выступает как «представитель творческой памяти».

По классицистической поэтике ведущим драматическим жанром является трагедия, основным правилом построения которой оказывается требование единства действия. В этом классицисты следовали за Аристотелем, определявшим трагедию как подражание действию «важному и законченному, имеющему определенный объем, производимому речью, услащенной по-разному в различных ее частях, производимому в действии, а не в повествовании и совершающему посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» [Аристотель, 1978. С. 120]. Правило единства действия требовало, чтобы внимание художника сосредоточивалось на кульминационном моменте, кризисной точке происходящих событий, чтобы интрига была единой и не расщеплялась на побочные ходы.

Требование это шло вразрез с практикой средневековых мистерий, искусства барокко и «неправильного театра». В мистериях действовало порой до сотни и более персонажей, композиция была крайне фрагментарной.

До какого-то предела ничего противоречивого искусству не обнаруживалось в системах как классицистов, так и их противников. При полном сохранении единства действия, Расин, например, смог создать художественно совершенные трагедии. Этот драматург обладал уникальным даром схватывать действие в его последнем, завершающем напряжении, когда действие сразу переносится через все предшествующие этапы композиции, зарождения, развития, отступлений, возвращений и т.д. Ничего этого нет. Есть только завер-

шающая катастрофа, взятая в кульминационном пункте. Возникало впечатление, что Расин мог уложить в несколько часов сценического времени не только 24 часа времени жизненного, реального, как полагалось по классицистическим правилам, а гораздо меньше — несколько часов, минут, секунд, короткую вспышку событий, застигнутых в их завершающем мгновении. Действие у Расина стягивалось в идеале к некоторому мигу, запечатлевающему высшее напряжение человеческой воли. В иной форме это оказывалось проявлением той же *generalité*, общности.

Антихудожественными нельзя назвать в полной мере и эстетические системы противников классицизма, хотя некоторые теоретики и исследователи склонны полагать, что мистерии, равно как и некоторые явления «неправильного театра», представляют собой маргинальные явления, пограничные между эстетической и бытовой, жизненной сферами, что-то вроде хеппинга, где происходящее на сцене совершенно доподлинно равняется, эквивалентно происходящему в жизни. В этом смысле зрителей мистерии можно сравнить с людьми, глазеющими на дорожную катастрофу, драку, публичную казнь и т.д.

Что касается единства места, жанр трагедии по классицистической теории требовал упразднения множественности «мест» (так условно можно передать трудно переводимый театроведческий термин «*tapoir*», от латинского *tapere* — пребывать, оставаться; от этого же корня происходит французское слово *maison*), характерной для мистерияльного театра. Таких «домиков» на сцене насчитывалось до 14–15. На игровой площадке одновременно располагались море, лес, дворец, военный лагерь, ад, рай, Голгофа, ложе куртизанки, морской берег. Декорации не менялись, поэтому этот театр иногда назывался симультанным (одновременным).

К 30–40-м годам во Франции количество «мест» на сцене в «неправильной» драме, пришедшей на смену первой волне ренессансного, «ученого» классицизма (1660–1690 гг.), сокращается до 5–6. Один из самых сильных ударов множественности мест действия был нанесен обстоятельством, не имевшим никакого отношения к теоретическим спорам. Когда в театре Маре стали играть корнелевского «Сида» и успех пьесы был такой, что мест в зале зрителям не хватало, какое-то их количество разместилось на самой сцене. Тогда стало заметно, насколько «престижны» эти «актерские места» и цены на них были резко подняты. В результате пространство на сцене сократилось и это очень способствовало еще большему уменьшению «мест — домиков», что в свою очередь стимулировало

утверждение классицистических принципов единства места. Действующие лица не умещаются в пределах одного какого-нибудь места, они заходят на сцене и в другие, что у наиболее радикальных теоретиков классицизма вызывает стремление к предельному сокращению количества мест или вообще к сведению их к одному: *palais à la volonté* — дворец, представляемый по своему собственному усмотрению.

Классицистическая теория жанров имела нормативный характер, жанры обладали четкими формальными признаками. Целостное отражение реальности уступает место дроблению ее, выделению отдельных ее сторон; каждой сфере, каждой области человеческой жизни соответствует определенная ступень в иерархии поэтических жанров: жизнь конкретная, повседневная, обыденная отходит к «низким» жанрам — комедии и сатире; исторические события, деяния великих личностей, трагические события оказываются достоянием «высокого» жанра — трагедии.

Одно из самых существенных требований, выдвигаемых со стороны классицистической теории к жанру трагедии, это стремление к универсальному, всеобщему, очищенному от всего случайного, преходящего. Здесь классицисты продолжали идеи Аристотеля: подражание в поэзии есть выражение универсального элемента в человеческой жизни. Художник должен открывать форму, в которой проявляется стремление к природе, к которой природа тяготеет, но достигает она его редко или совсем не достигает.

Следует сказать, что в классицистической теории и практике равновесие между идеальным, универсальным, всеобщим и реальным, конкретным часто нарушалось в пользу первого. «Остерегайтесь же пустых перечислений, ненужных мелочей и длинных отступлений», — требовал Буало, но под «мелочами» он зачастую понимал тот «мусор» жизни, без которого не обходится подлинно художественное творчество и который имела в виду А.Ахматова, когда писала: «Когда б вы знали из какого сора растут цветы, не ведая стыда, как желтый одуванчик у забора, как лопухи и лебеда». Буало же призывал: «До пошлых мелочей нигде не опускайтесь. / Примите мой совет: поэту не к лицу / в чем-либо подражать бездарному глупцу, / что рассказал, как шли меж водных стен евреи, а рыбы замерли, из окон вслед глазей: зачем описывать, как вдруг увидев мать, ребенок к ней бежит, чтоб камешек отдать? Такие мелочи в забвенье быстро канут» [Буало, 1957. С. 88].

Подобная «аннигиляция» жизни полемически была направлена против «натурализма» предшествующей мистериальной эстетики, явления которой почти утратили статус художественного феномена.

на, занимая, как уже было сказано, промежуточное положение между искусством и жизнью.

В мистериях перед зрителями разворачивались сцены бесконечных пыток и терзаний, которым подвергались грешники и святые. Исследователи приводят рассказы о том, как едва ли не всерьез распяли актера, игравшего Иисуса Христа, или как преступнику заменили казнь через четвертование реальным усекновением головы на сцене. И мистерияльному, и елизаветинскому театру, и театру «неправильному» было свойственно демонстрирование ужасов и сцен насилия. В театре «неправильном», явившемся как бы рецидивом мистерияльного и следовавшем после ренессансного классицизма (конец XVI в. — до постановки «Сида»), зрители видели Эдипа с пустыми глазницами, окровавленные останки царевича Ипполита, растерзанных детей Медеи и т.д. Драматурги же французского Ренессанса предпочитали рассказывать о совершающихся за сценой злодеяниях, а не показывать их на сцене. И в этом «ученая драма» Возрождения — предшественница классицизма XVII века. В трагедии Расина «Федра» не показывается, как кони, испуганные вышедшим из воды морским чудовищем, внезапно бешено понеслись и растерзали запутавшегося в постромках Ипполита. Об этом событии рассказывает наперсник Ипполита Терамен. Показ заменен рассказом.

Вершинами искусства XVI–XVII вв. оказались произведения тех художников, которые соединяли в себе жизнь, «натурализм», народность, «пролиферацию», кишение фактов и событий, бывших характерными чертами средневекового, мистерияльного, барочного творчества и определенные существенные требования классицизма. Это прежде всего произведения таких художников, как Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, в какой-то мере Кальдерон. Здесь создавалась благоприятная почва для синтетического целостного отражения мира, его космологического видения, которое уже столетие спустя уступит место мировосприятию механическому,дробному, материалистическому, кульминационным пунктом которого можно считать работу французского философа XVIII века Ламеттри «Человек-машина», в которой автор сравнивал организм человека с паровой машиной: человек, по его мнению, состоит из какого-то определенного числа компонентов, на которые его можно разобрать и затем опять собрать. Целостное, единое можно разложить, раздробить на части, а затем воссоздать снова, вот пафос того, что называют по-разному: редукционизм, позитивизм, но по сути, это сводится к одному — расчленению единого, нечленимого.

Эта целостная полнота проявляется самым удивительным обра-

зом в творчестве Шекспира. С одной стороны, здесь несомненно влияние средневековой мистерии. Такие явления, как безумие, призраки убиенных, ведьмы, ослепляемые своими сыновьями старцы, злодеи, вливающие в уши яд, и т.д., — совершенно определенно относятся к «неправильному» театру и мистериям. С другой стороны, хотя «Рассуждение о методе» Декарта и «Гамлета» разделяют около тридцати лет, влияние на трагедию философии, близкой к картезианской, очевидно. Эти идеи уже носились в воздухе в елизаветинскую эпоху. Сомнение Гамлета во многом предвосхищает сомнение Декарта, его формулу «мыслю, значит существую», которая обозначает, что сомневающийся субъект есть единственное, что остается неизменным и достоверным в постоянно меняющемся мире. Со времен романтиков утвердился стереотип, что Гамлет — герой безвольный и нерешительный, в действительности же он должен обладать огромной волей для того, чтобы «держаться», выносить свое сомнение, которое останавливает побуждение к действию, но не парализует его, не убивает, сохраняя большой потенциал внутреннего духовного напряжения.

У Аристотеля есть разграничение между *natura prima* и *natura secunda*. Первое — это та самая пролиферация, кишение жизни, которые послужили основой для эстетики Ренессанса и барокко, это жизненный материал, предназначенный для творческого пересоздания. Второе — обработка первичного сырья, эстетическое освоение мира, квинтэссенция стихии бытия. Главное единство, устанавливаемое Аристотелем в его «Поэтике» для трагедии, а именно единство действия, заключалось в том, что «части» событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, — ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого». Это положение в значительной степени согласовывалось с теми требованиями, которые в классицистической теории жанра предъявлялись к трагедии.

По мнению Н.Буало, то, что Аристотель называл *natura prima*, должно быть полностью изъято из художественного мира. В эстетике своего ближнего друга и сподвижника Мольера Буало полностью отрицал так называемую «низкую» комедию, представленную пьесами «Проделки Скапена», «Мещанин во дворянстве», «Скупой», и другими, продолжающими традиции фарсов. Трагедия и высокая комедия должны выходить по ту сторону непосредственной голой реальности, они выражают очищенную форму реальности, освобожденную от случайностей, от несущественных форм и условий. Ф.Сидни в своей «Защите поэзии» (1595) призывает подра-

жать «лучшему образцу». «Природа никогда не наряжает Землю с такой роскошью, с какой это сделали поэты: их реки — красивее, деревья — более плодоносны, цветы — еще благоуханнее, отчего наша возлюбленная Земля становится более прекрасной. Мир создан из бронзы и только поэты превращают его в золотой... Создания природы принадлежат бытию, а поэзия является подражанием или вымыслом и любому знающему понятно, что мастерство художника основано на самой идее или первообразе творения и не зависит от его конкретных проявлений. А то, что поэт увлечен самой идеей — это очевидно, ибо он представляет нам явления столь превосходными, сколь способен их вообразить... И не считайте слишком дерзким сравнение высшей способности человеческого ума с силами самой природы, но лучше воздайте должное небесному создателю поэтов, сотворившему человека по своему образцу и подобию и возвысившему его надо всеми творениями природы. Нигде это не проявляется столь ярко, как в поэзии, в которой человек, ощущающий силу божественного дыхания, создает произведения, далеко превосходящие эту природу, несмотря на недоверчивость людей, свойственную для них со времени первородного греха, с тех пор, как наш возвышенный ум дает нам познать совершенство, но наша слабая воля все же не позволяет его достигать» [Сидни, 1980. С. 137–138].

«Сочинения эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов — все это в целом не что иное, как “подражания”», — пишет Аристотель в «Поэтике». «Мимесис» означает не воспроизведение того, что существует, а сотворение нового; поэт, художник соревнуется с природой, создавая то, чего еще не существует.

До 1629–36 гг. во Франции на сцене господствовала так называемая «неправильная» трагедия и трагикомедия, эстетика которых во многом совпадала с «подражательной» (не в аристотелевском смысле), «натуралистической» эстетикой средневековых мистерий. Характерен в этом смысле реквизит Бургундского отеля, театра, где хранилась материальная часть актерского цеха «Братства Страстей Господних», ранее использовавшаяся при постановке мистерий и поражающая разнообразием и богатством. До наших дней дошли описания реквизита, которым располагало «Братство». Здесь — кожаный пузырь для крови, льющейся потоками при сценах жестокости и убийств, траурные дроги, каски, украшенные крылышками, хвосты для изображения сирен, крылья для Эола, скипетр Плутона, золоченое дерево из сада Гесперид, камень Сизифа и т.д.

Со Средних веков использовалась довольно разнообразная символика, на помощь которой приходили машины, различные хитро-

умные устройства, ассортимент самых разнообразных театральных атрибутов был чрезвычайно богатым. На повозке, запряженной лошадьми, восседала Заря, появление которой сопровождалось сверканием молний и раскатами грома, высоко в воздухе взмывала Любовь. Известна следующая история. Один важный аристократ пожелал, чтобы его отпрыску дали какую-нибудь престижную роль в пьесе об убийстве Каином Авеля. В самый последний момент молодого аристократа одели в роскошную мантию кричаще красного цвета и он изображал «кровь Авеля» — ходил по сцене и зывал к отмщению.

Форме соответствовало и содержание. В трагедиях, трагикомедиях и комедиях зрители оказывались свидетелями непредвиденных событий, запутанных авантур, бесконечных разлук и встреч, причинами которых оказывались бури, похищения и кораблекрушения. При этом утонувшие благополучно оказывались на спасительном берегу, смертельно раненые стремительно выздоравливали, пистолеты давали осечку, сабли вот-вот готовые вонзиться в грудь героя — ломались. В первом акте детей похищали орлы или тигрицы, во втором или третьем они уже совершали героические поступки, а к концу торжествовали над всеми врагами и сплошь да рядом женились на принцессах и царских дочках. Разговор, имеющий жизненное значение для героя, оказывался подслушанным, одного героя принимали за другого и т.д. Самая запутанная ситуация могла разрешиться тем, что под едущей каретой обрушивался мост, на пути спешащего экипажа валилось дерево, ненавистный соперник погибал от удара молнии и т.д.

Подобная «материальность», кишение фактов, акцентирование индивидуальной ситуации, казуса-случая отвергались классицистами и в противоположность этому, прежде всего, в ведущих жанрах — трагедии и комедии — выдвигались требования максимальной степени отвлечения от частного, подчинения частного общему, индивидуального — государственному, страсти — долгу. Что касается аристотелевской теории «подражания», то хотя теоретики классицизма провозглашали себя ее приверженцами, отвергая первую природу, они видоизменяли взгляды своего великого учителя, гармонически соединяющего, сочетающего материальное и идеальное, природу первую и природу вторую. Само это соединение и могло привести к натуралистической интерпретации понятия «мимесис».

Эти установки определяли господство в художественной практике классицистов высоких жанров, таких как трагедия, ода, сатира. Малые жанры в основном оставались в системе барокко.

Одной из самых существенных задач жанров, использующихся в классицистической эстетике, является четкое разграничение искусства и действительности. В этом их отличие от поэтических жанров барокко, которые постоянно стремились нарушить эту границу. Так, поэты прециозного стиля культивировали жанры, где искусство во многом смыкалось с бытом, жизнью, нравами; порой трудно было определить, где кончается одно и начинается другое. Возникла мода на стихотворные загадки, которую сменяла мода на стихи-метаморфозы, где повествовалось о том, что красавица превращается в какой-либо предмет, воплощающий лучшие ее качества и достоинства. Затем следовала мода на старофранцузский язык, без всякой претензии на филологическую точность, поскольку для представителей салонной литературы — точность это педантизм. Были распространены и такие жанры как панегирики, эпитафии, эпиталями.

Для классицистической же теории жанров и, прежде всего, для теории трагедии характерно требование не смешивать, по словам Ф.д'Обиньяка, то, что относится к представлению пьесы, с ходом подлинной истории. Сами жанры в системе классицизма постулировались более жестко, не допускалось их синтеза, скрещивания, что имело место в системе барокко. Слова Ф.Ожье о том, что в жизни нередко перемежаются смех и слезы, довольство и горе (предисловие к трагикомедии Ж.Шаландра «Тир и Сидон»), следует оценивать как отступление от ортодоксальной теории классицизма.

В манифестах же наиболее последовательных теоретиков классицизма делается акцент на необходимости иллюзии. Автор, — утверждает, например д'Обиньяк, — поступает так, словно зрителей вообще не существует. «Его персонажи действуют и говорят так, как будто они и вправду цари, а не Мондори и Бельроз, как будто они пребывают во дворце Горация в Риме, а не в Бургундском отеле в Париже, и как будто их видят и слышат только те, кто присутствует на сцене. Вследствие этого они нередко провозглашают, что находятся в одиночестве, что их никто не видит и не слышит, и не следует бояться, что их разговор прервут, уединенность потревожат, поступки разоблачат, а намерения пресекут, хотя за всем, что они делают и говорят, следят две тысячи человек» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов).

Гораций в своем поэтическом искусстве проводит строгое разграничение жанров. В XVI в. требования такого разграничения ослабевают, возникает трагикомедия, драматическая пастораль, комически-героическая поэма, существование которых должны были признать блюстители самой жесткой дифференциации.

Своего рода манифестом трагикомедии и «неправильной» драмы стало предисловие Ф.Ожье ко второму изданию «Тира и Сидона», где автор пишет: «Утверждать, что нельзя в одной и той же пьесе сталкивать одних и тех же героев то с серьезным трагическим, то с обыденным комическим — значит иметь превратное представление о человеческой жизни, чьи дни и часы наполнены как радостями, так и слезами» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов).

Определение, данное трагедии Скалигером, несколько отличается от определения Аристотеля. По мнению Скалигера, трагедия отличается от комедии сословием, к которому принадлежит персонаж, и характером его занятий. Скалигер полагает, что трагический сюжет отличается от эпического тем, что редко делает объектом своего изображения людей низкого сословия. Характеристика людей столь же важна для определения трагедии, как и характеристика действия. Это определение в XVII в. было принято почти всеми. Исключение составлял П.Корнель, который считал, что значение имеет только действие; что касается персонажей, то они могут принадлежать к любому сословию. В предисловии к трагедии «Дон Санчо» Корнель утверждал, что жанр драматического произведения зависит не от характера действующих лиц, а от характера действия.

Одно из самых настоятельных требований, выдвигаемых большинством теоретиков к жанру трагедии, это требование черпать сюжеты из истории, а не выдумывать их. Скалигер и Кастельветро рассуждали следующим образом: трагедия имеет объектом своего интереса деяния королей, которые по необходимости связаны с историей. Обращение к истории — необходимое условие одного из главных принципов классицистической трагедии — правила правдоподобности, о котором говорил еще Аристотель.

Что касается исторических сюжетов, то отдавалось предпочтение сюжетам античной истории и греческой мифологии. Среди немногих возражений этому можно отметить мнение Ракана, утверждающего, что хотя, как правило, поэзия должна обращаться к сюжетам, отошедшим далеко в прошлое, для романа и драматургии следует делать исключение. Мадлен Скюдери высказывала мнение о том, что не существует такой пространственной и временной дистанции, к которой воображение не приближало бы достаточно для того, чтобы вызывать сочувствие и сострадание. Эти слова могли бы послужить возражением против аргументов в пользу буржуазной драмы, выдвигаемых в XVIII в. Бомарше, который отвергал возможность всякого интереса современного зрителя к героям древ-

ней истории и мифологии («Что мне до революций в Афинах и в Риме», — писал Бомарше в предисловии к драме «Евгений»). Одним словом, жанр классицистической трагедии отвергал сюжеты на современные темы.

Но, с другой стороны, у того же Корнеля появляется определенная верность нравам, обычаям и жизни изображаемой страны. В конце разбора трагедии «Гораций» Корнель пишет, что он совершил бы преступление против законов театра, если бы облек римлянина в современный наряд.

Примечательна и характерна в этом отношении полемика Корнеля с аббатом д'Обиньяком о «правдоподобию и неправдоподобию» в трагедии. Начиная с «Полиевкта», сюжеты пьес Корнеля становятся все более и более неправдоподобными. Сам поэт оправдывает этот принцип, ссылаясь на Аристотеля, который, как утверждает драматург, позволяет упоминать о невероятных и противоречащих здравому смыслу вещах. В обращении к читателю, предпосланном трагедии «Ираклий», Корнель пишет: «Правдоподобие является неперменным условием разработки сюжета, но никак не выбора его или тех исторических событий, на которые он опирается. Я иду дальше и, рискуя, что такое утверждение сочтут парадоксом, смею заявить, что сюжет высокой трагедии не должен быть правдоподобным».

По мнению д'Обиньяка, действие и характеры должны быть «правдоподобными вообще». Творческий процесс сводился к удовлетворению неких незыблемых канонов, внеисторических и постоянных. «Не следует полагать, — писал д'Обиньяк, — что на сцене может быть представлена любая история, поскольку вся красота истории оказывается связана с обстоятельством, которого нельзя представить в театре. По этой причине не имела полного успеха и не получила полного одобрения “Феодора” господина Корнеля. Из-за того, что в основе действия лежит готовящееся обещание Феодоры, сюжет пьесы не мог доставить удовольствие».

Правдоподобие явилось одним из самых основополагающих правил классицизма. Аристотель пишет в «Поэтике»: «Очевидно, цель поэта сказать не то, что произошло, но то, что могло произойти, что было возможно, согласно необходимости или правдоподобию. Историк и поэт отличаются не тем, что один говорит прозой, а другой стихами. Истинное их различие в том, что один говорит о том, что произошло в реальности, а другой о том, что могло бы произойти. Поэзия выражает, таким образом, общее, а история частное. Общее это то, что тот или иной сказал или сделал, согласно необходимости или правдоподобию. Это та суть, тот фонд, на

котором поэзия потом ставит не нарицательные, а собственные имена. Собственное и частное это то, что сделал Алкивиад или что с ним сделали» [Аристотель, 1978. С. 126].

Таким образом, по Аристотелю, трагедия, имеющая своим сюжетом какой-либо исторический факт, часто малоизвестный, однако реальный и, следовательно, возможный, но неправдоподобный, так как выходит за рамки обычных жизненных сил и отношений, такая трагедия не получит успеха у зрителя, так как зритель не сможет отождествить этот исключительный факт со своей жизнью, и ему будет неинтересно, эта история его не захватит. И наоборот, сюжет выдуманный, не существующий реально в истории, но правдоподобный, имеющий все качества и черты достоверности и подлинности, такой сюжет имеет шансы быть благожелательно принятым зрителем. Искусство и трагедия, следовательно, не должны сообразовываться с историей и наукой, их сфера психология, восприятие.

Согласно комментариям, данным Аристотелю итальянцем Кастельветро, можно построить четыре комбинации возможного и правдоподобного: возможное правдоподобное, возможное неправдоподобное, невозможное правдоподобное и невозможное неправдоподобное. Автор трагедии должен невозможное неправдоподобное ставить выше возможного неправдоподобного, то есть факт вымышленный, но воспринимаемый как «типический», не отвергаемый психологией публики, ставить выше факта достоверного, исторического, но «нетипического», отвергаемого психологией.

Аристотель признавал возможное недостоверное (то есть частный достоверный, но нетипичный случай) как объект эстетического подхода. Французские же драматурги, за исключением Корнеля, это отвергали. Корнель из реальных и достоверных фактов выбирал как раз те, которые наиболее недостоверны. Здесь он стоит почти особняком среди своих современников. Исключительное Корнель предлагает оправдывать историческим. Все считают неправдоподобным то, что Медея убивает своих детей, что Клитемнестра убивает своего мужа, что Орест вонзает кинжал в грудь своей матери. Но, считает Корнель, поскольку это подтверждает история, все поэты верят в эти потрясающие преступления.

* * *

Как уже говорилось, в произведениях наиболее выдающихся художников XVI и XVII веков нет четкого разграничения как классицистической и барочной эстетики, так и жанров, особенно жанров низких и высоких. Семнадцатое столетие во многом время переход-

ное, человек еще сохраняет определенную связь со средневековым мировидением. Ренессанс не представляет качественно нового скачка в истории европейской культуры, он продолжает традиции предшествующих эпох. Наука еще во многом связана с теологией, идеи разума, социального прогресса окрашиваются эсхатологическим мироощущением, предпринимательство, деловитость и исторический оптимизм сочетаются с трагизмом, с уверенностью в безнадежности «удела человеческого». (Слова М.Монтеня, которые потом повторит Паскаль.)

Произведения самых выдающихся художников эпохи классицизма и барокко не выдерживаются в рамках классицистической теории жанра. Пьесы Лопе де Вега и Мольера преодолевают требования высокого жанра, испытывая влияния традиций фарсов и народной смеховой культуры. В трагедиях Корнеля также постоянно встречаются нарушения императивов трех единств. И даже у наиболее ортодоксального классицистического драматурга Жана Расина, к произведениям которого обращался для иллюстраций своих теоретических постулатов Никола Буало, в поздних его «сакральных» трагедиях отсутствует жанровая определенность.

Ранние комедии Корнеля оказываются для его времени недостижимыми именно благодаря их жанровой синтетичности, явившейся выражением того стилевого поиска, который на протяжении длительного времени ведет Корнель. Такая синтетичность в определенной мере уже проявляется в его первой пьесе «Мелита».

С одной стороны, в «Мелите» есть атрибуты жанра комедии, как ее понимают классицисты. С другой стороны, комедия продолжает традиции «неправильной» драмы: единство действия соблюдается нестрого, второй акт в нарушение единства времени происходит восемь дней спустя после начала действия, вводится мотив безумия, обитатели «мира» которого (в их числе и Дон Кихот с королем Лиром) еще мыслят нерасчлененными формами суждения, теми формами, какими их сознание пользуется как мерами единства и целостности; для них представление о мире не разделяется на планы сознания и бытия, оказывающимися тождественными.

Уже в своей первой комедии Корнель разворачивает целый спектр драматических жанров: трагедии, комедии, трагикомедии, мелодрамы, фарса. Как и почти все первые пьесы Корнеля, комедией «Мелиту» можно назвать только очень условно. В пьесе чувствуется влияние традиций Ренессанса, смешение жанров, свойственное карнавальному мировосприятию; налицо одновременное сосуществование трагического и комического, возвышенного и низкого.

Через голову своих современников Арди, Скудери, Ротру, Тристана, уже представляющих «реакцию» на «ученую» драму Возрождения, через голову «несостоявшейся» или, по крайней мере, «плохо состоявшейся» драматургии Ренессанса в лице Жоделя и Гарнье, на которую реагировали современники Корнеля, он обращается прямо к наследию высокого Ренессанса, к урокам Рабле и Монтеня.

В обращении к читателю, предворяющем пьесе «Вдова», Корнель писал, как он понимает жанр комедии: «Комедия является всего лишь портретом наших действий и наших речей, а достоинство портретов заключается в их сходстве. Руководствуясь этим правилом, я стараюсь вкладывать в уста моим персонажам то, что вероятно говорили бы на их месте те, кого они изображают, заставив их беседовать на манер порядочных людей» [Корнель, 1776. С. 5].

В предисловии к «Клитандру» драматург признавал, что тех, кто посмотрел «Клитандра» только один раз и ничего не понял, можно извинить. Первая пьеса молодого драматурга, претендующего на жанр трагикомедии, явилась пьесой шпаги и кинжала с похищениями, бандитами, насилием, переодеванием и т.д. «Мелите» ставили в упрек простоту, бесхитростность; ее обвиняли в недостатке эффективности. Для того, чтобы оправдаться, Корнель создает пьесу, полную эффектов и происшествий, желая показать, что дело не в них. Он намеревался удовлетворить и сторонников жанра чтения, и приверженцев жанра театра действия.

Жанровая синтетичность пьесы Корнеля проявляется уже в фигуре Пиманта, гибнущего жертвой своих страстей и своей ярости. В комедии «Клитандр» присутствует, может быть, еще и не трагический, но во всяком случае уже определенно драматический персонаж. В пьесе «Галерея дворца Правосудия» явно чувствуется влияние романного эпического жанра. В названии, топика которого скоро повторится в следующей через одну пьесе, именуемой «Королевская площадь», Корнель уже отдает предпочтение посястороннему, конкретному пространству действия. Такие названия, как «Галерея дворца Правосудия» и «Королевская площадь» — очень редки для того времени. Подобные названия как бы подчеркивают, что пространство, окружение, среда, место, где происходит действие, так же важны, как и само действие.

«Королевская площадь» была названа Корнелем все-таки комедией, а не трагедией, несмотря на то, что это проблемное произведение с достаточно несчастливym концом. Герой пьесы «Алидор» желает во что бы то ни было сохранить свою независимость и волю и отвергает привязанность Анжелики, хотя и любит ее. Измученная

предательством Алидора, Анжелика уходит в монастырь. Героизм и непреклонность Алидора, его воля оборачиваются пародией и снижением. Свобода Алидора оказывается пустой и иллюзорной. Иллюзией оказывается и ощущение всемогущества и внутренней силы.

Последняя перед «Сидом» комедия Корнеля «Комическая иллюзия» — одна из самых интересных в композиционном отношении пьес драматурга. Очевидно, уже во время работы над «Иллюзией» он вынашивал замысел создания «Сида», своего будущего шедевра, и отсюда многослойность «Иллюзии», где план комедийный перебивается планом трагическим. Прологи комедии и трагедии не идут последовательно один за другим, а оказываются концентрически заключенными один в другом: внутри пролога, дополняемого эпилогом, который представляет его продолжение и который как бы «застегивает» пьесу, заключается комедия, а внутри комедии заключается трагедия: это похоже на матрешки, вставляющиеся друг в друга.

Своеобразен также жанр и драмы «Андромеда». Его можно определить как поэтическую феерию. Пьеса напоминает трагикомедии Арди и комедии Шекспира. Здесь соединяются лиризм, драма, героико-комическое. За рамки строгих классицистических представлений о жанрах выходит и пьеса «Агесилай», которую некоторые исследователи называли то «веселой трагедией», то «розовой трагедией». Эта пьеса оборотень, пьеса, возвращающая нас ко времени первых комедий драматурга, пьеса, пробивающая и показывающая путь не только серьезным комедиям Мольера, но и комедиям Мариво и других драматургов XVIII века.

Драма «Аттила» оказалась одной из наиболее часто ставящихся пьес Корнеля в эпоху романтизма начала XIX столетия, когда классицизм был почти бранным словом. Стендаль смотрел трагедию «Аттила» четырнадцать раз и очень высоко отзывался о том мастерстве, с которым выписан характер Аттилы. Вполне понятно, чем могла нравиться эта пьеса писателю, который ставил роман современницы Корнеля мадам Лафайетт «Принцесса Клевская» выше романов своего прославленного современника Вальтер Скотта, экзотике и «местному колориту» которого он предпочитал психологическую глубину «Принцессы Клевской». Синтетизм стиливой во многом оказывается следствием синтетизма жанрового: «Аттила» где-то пародирует характер злодея, его образ повторяет образ героя пьесы «Королевская площадь» Алидора, и комические черты приобретают гротескный характер.

Нормативный характер классицистической теории жанров пре-

одолевается и в творчестве Мольера. Очень характерен спор об авторстве Мольера, развернувшийся в результате выхода в свет книги писателя А. Пуляйя «Корнель под маской Мольера», где делается попытка доказать, что автором высоких комедий Мольера был Корнель. Пуляйль приводит многочисленные и довольно веские основания, которые как будто могут подтвердить его версию. Но независимо от того, верна она или нет, сама возможность предположить, что автором «серьезных» комедий Мольера мог быть Корнель, говорит о том, насколько взаимопроникаемы жанры трагического и комического в творчестве обоих драматургов.

Жана Расина историки литературы обычно относят к наиболее хрестоматийным ортодоксальным классицистам. Именно к его трагедиям обращался для иллюстрации своих теоретических постулатов Никола Буало.

Как свидетельствовал сын Расина Луи, отец раз попросил Корнеля дать отзыв о только что написанной Расином трагедии «Александр Великий». Корнель похвалил трагедию, но посоветовал обратиться к какому-либо другому жанру, убеждая своего младшего современника, что жанр трагедии не его сильная сторона. Простота, «оголенность» пьесы Расина могли, очевидно, обескуражить Корнеля, трагедии которого уже задолго до этого стали отличаться сложностью действия и большей «барочностью».

Преодоление классицистического понимания жанра трагедии происходит у Расина иначе, чем у Корнеля и Мольера. Цель Расина — «сделать нечто из ничего», как он пишет в предисловии к трагедии «Береника». «Национальный гений,— говорит о Расине Т. Монье,— которого все привыкли считать воплощением сдержанности, мудрости, скептицизма и в какой-то мере даже поверхностности, гений этот создает самый жестокий театр и самую дикую и свирепую поэзию» [Монье, 1936. С. 23]. И у Корнеля, и у Мольера, и у Расина преодолению классицистической теории способствует определенная интерференция классицизма и барокко. Совершенно новое явление для трагедии Нового времени — использование в последних пьесах Расина хора. Задача восстановления хора в современной трагедии оказалась неразрешимой. Не по силам она оказалась и такому незаурядному драматургу, как Шиллер («Мессинская невеста»). Что касается Расина, то знаменательно уже само обращение к хору, и обращение это должно расцениваться, как одно из самых удачных. Знаменательно, что Шарль Пегги называл «Гофолию» лучшей трагедией Расина, имея в виду ее глубину, синтетичность ее жанра, ее объемность.

Теория жанра, разработанная классицистами, полемически

была направлена против «натурализма» предшествующей эстетики, пользующейся успехом у демократического зрителя и читателя. Ей приходилось преодолевать значительное сопротивление даже во Франции, где она насаждалась сверху (покровительство кардинала Ришелье). Отсюда определенная односторонность жанровых ограничений и требований, которая в большой мере преодолевалась в творческой практике художников, принявших постулаты классицизма или, по крайней мере, относящихся к ним лояльно.

ПРОБЛЕМА РОДА И ЖАНРА В ПОЭТИКЕ ГЕГЕЛЯ

Предмет нашего рассмотрения — именно *поэтика* Гегеля, т.е. его учение о сущности поэзии как искусства слова, в его отличии от других видов искусства, о словесном художественном произведении и его типах — литературных родах и жанрах. Это учение, конечно, представляет собой часть гегелевской философской эстетики. Следует ли в таком случае идти от общей характеристики целого к более подробному рассмотрению его части, учитывая при этом и сравнительно большую изученность общих принципов и категорий эстетики Гегеля, т.е. идти от более к менее исследованному?

Несмотря на очевидные преимущества такого пути, на его простоту и обоснованность, мы вынуждены от него отказаться. Прежде всего потому, что взаимосвязь поэтики и эстетики у Гегеля совершенно не адекватна обычной, чисто количественной трактовке соотношения целого и части.

Обратимся к тому месту «Введения» в «Лекциях по эстетике», где автор отделяет предмет этой дисциплины от предмета других наук. Мы имеем в виду начало третьего пункта «Введения», который называется «Понятие прекрасного в искусстве». Здесь, в частности, сказано: «Но так как мы исходим из *искусства*, его понятия и реальности, и не собираемся рассматривать то, что предшествовало искусству и содержится в понятии последнего, то для нас искусство как особый научный предмет имеет предпосылку, лежащую за пределами нашего исследования и составляющую по своему содержанию предмет другой философской дисциплины»* [Гегель, 1968. С. 30]. Ясно, что в методологическом отношении наша проблема и вопрос, рассматриваемый Гегелем, идентичны.

Отвечая на вопрос о части и целом, философ апеллирует к структуре вселенной, которой и должна соответствовать структура знания. Этому требованию отвечает, с его точки зрения, вся совокуп-

* Все шрифтовые выделения в цитируемых текстах принадлежат их авторам.

ность философских наук, обладающая внутренним единством. Если «лишь вся философия есть познание вселенной как *единой* органической целостности, которая развивается из своего собственного понятия и, возвращаясь в себя в силу содержащейся в ней необходимости стать целым, смыкается с собою как *единый* мир истины», то «на вершине этой необходимости каждая отдельная часть есть столь же возвращающийся в себя круг, сколь и находится в необходимой связи с другими областями» [Гегель, 1968. С. 31]. Как видно, Гегель утверждает одновременно и то, что целое и часть содержательно и структурно тождественны, и то, что они различны (целое вселенной, будучи кругом, не находится «в необходимой связи с другими областями»). С этой особенностью гегелевской концепции «органической целостности» нам еще придется сталкиваться неоднократно.

Итак, поэтику Гегеля мы вправе рассматривать в качестве самостоятельного системного единства, учитывая в то же время, пользуясь выражением ее создателя, «предпосылки, лежащие за пределами исследования». Тем более, что две проблемы, имеющие фундаментальное значение как раз для эстетики Гегеля в целом, рассматриваются в главе «Поэзия» в рамках того отдела третьей части «Лекций», где речь идет о романтических искусствах. Это *проблемы поэтического образа и противостояния «поэзии» и «прозы» в действительности и в человеческом сознании.*

Описание и анализ поэтики Гегеля как **системы** — задача тем более актуальная, что с такой точки зрения глава «Поэзия» фактически специально еще не изучалась¹. Что же касается категорий рода и жанра, то их особое значение в данном случае, по сравнению с делением на виды в других искусствах, Гегелем специально подчеркнуто: «...поэтическое искусство превращает различные способы художественного творчества вообще в свою особенную форму, и поэтому *основание для разделения поэтических видов она черпает только из общего понятия художественного изображения*» [Гегель, 1971. С. 419]. Не означает ли это, что род и жанр для Гегеля суть прежде всего универсальные типы художественного образа?

В дальнейшем мы увидим, насколько обоснована такая трактовка приведенного тезиса. Пока стоит обратить внимание на то, что везде, где определенный род или жанр соотносятся с сущностью «художественного творчества вообще» или с «общим понятием художественного изображения», у Гегеля рассматривается либо эпос (эпопея), либо драма (особенно трагедия), но не лирика. Стало быть, возможно, что количество типов образа меньше, чем количество родов, не говоря уже о жанрах.

Подчеркнем: смысл отдельных суждений философа о литературных родах и важнейших — с его точки зрения — жанрах может быть адекватно и достаточно глубоко истолкован лишь в контексте системы идей, которую представляет собой поэтика Гегеля. При ином подходе глава «Поэзия» всегда *рассыпалась* на такие тезисы, часть которых легко могла быть использована для обоснования собственных теоретико-литературных построений того или иного литературоведа, тогда как другая часть оказывалась просто невос требованной.

Отсюда, с одной стороны, широкая известность некоторых положений, превращенных многократным цитированием или пересказами чуть ли не в штампы, а с другой — практическая непрочитанность многих и многих мест гегелевского текста «вокруг» этих освоенных и исхоженных участков.

Решение поставленной нами задачи наталкивается на определенные методологические трудности. Дело в том, что научные системы, имеющие большое культурное значение, не строятся на чисто логической основе. Как правило, их смысловое ядро — более или менее явно традиционная «идея-образ». Определенный ряд научных систем такого типа представляет собой серию различных интерпретаций общей для них исходной идеи, которая благодаря своей двойственной природе способна к многообразному разворачиванию и обогащению первоначального смысла. В качестве очень наглядного примера укажем на идею «родового тела» у В.В.Розанова и М.М.Бахтина [Тамарченко, 1995. С. 171–178]. Построенные на подобной основе научно-идеологические образования сочетают в своей структуре иерархическую упорядоченность входящих в них понятий (по принципу «род-вид-подвид» и т.п.) и прямую соотнесенность каждого из этих понятий с центральной идеей — как знака с означаемым. Линейность и дискретность изложения сосуществуют в них со сквозной «лейтмотивной» связью и постоянными воротами к проблемному ядру (ср.: [Максимов, 1981. С. 341–353]). Предмет такого рода требует особых методов описания и анализа.

Как показывает практика, методологически продуктивно сопоставление таких систем друг с другом (см., напр.: [Выготский, 1956]), особенно тогда, когда они либо строятся на полярно противоположных исходных идеях-образах, либо являют собой взаимоисключающие или взаимодополняющие интерпретации одной и той же традиционной идеи (ко второму типу относится приведенный нами пример).

Для аналитического описания поэтики Гегеля как системы мы избираем в качестве контрастного фона эстетику словесного твор-

чества Бахтина. Насколько обоснован такой выбор, будет видно из дальнейшего изложения.

Что касается собственно поэтики, то бросается в глаза прежде всего различие в оценке ведущих категорий и в их соотношении. У Гегеля акцентирован род, у Бахтина — жанр. Для первого и роман — эпос, а для второго «эпос» — только эпopeя, которая, с его точки зрения, ни в какую общую с романом структуру вписать не может. Если говорить о соотношении поэтики с эстетикой, то и здесь на почве необходимой для обоих авторов связи этих дисциплин возникают противоположные истолкования их единства и различия. В особенности показателен вопрос о слове как материале искусства.

Гегель уделяет специфицирующей роли материала разных искусств большое внимание. Но в случае с поэзией *материалом* он признает «саму фантазию», «само внутреннее представление и созерцание», «только средством» для которого служит «стихия языка». Внешняя реальность поэтического представления — «всего лишь знак», а потому «без существенного падения ценности литературное произведение можно переводить на другие языки, а стихотворную речь можно перелагать в прозу и тем самым переносить в совершенно новые условия звучания» [Гегель, 1971. С. 347–348, 350].

По отношению к слову гегелевская «философия художественного творчества» в первую очередь — эстетика образа, который может быть воплощен в любом материале. Бахтинская же эстетика словесного творчества, наоборот, как известно, прежде всего — философия слова, языка и высказывания.

Особого внимания заслуживает еще один момент. В рамках обеих научных систем исследованию подлежит прежде всего художественное произведение как основной факт искусства. Но Гегель при этом имеет в виду «идеальное произведение»; те же реальные отдельные произведения, которые так или иначе упоминаются или рассматриваются в «Лекциях», с его точки зрения, — относительно адекватные или неадекватные реализации идеальной модели, сконструированной на основе общих философских предпосылок. У Бахтина мы сталкиваемся именно с обратным ходом мысли. В работе «К философии поступка», намереваясь дать «описание действительной конкретной архитектоники ценностного переживания мира», он считает необходимым *предварительный* анализ «мира эстетического видения — мира искусства», причем решает эту проблему посредством анализа стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальней» [Бахтин, 1994. С. 57, 61–65].

Мы коснулись только наиболее очевидных различий двух поэтик и эстетик, но уже есть основания полагать, что их противоположность далеко не случайна и сравнение может иметь определенную эвристическую ценность. Не пытаясь предвосхитить выводы исследования, мы хотели бы не терять из виду его сквозную перспективу. Лишь с этой целью уже здесь обратим внимание на противоположность и взаимодополнительность категорий, определяющих методологические предпосылки и мировоззренческий пафос сопоставляемых научных систем: категорий диалектики и диалога.

I. Эпос и драма как формы времени

1.

Гегелевская трактовка соотношения литературных родов в определенном смысле общеизвестна: эпос объективен, лирика субъективна, драма объединяет эти противоположности. Достаточно ясны и некоторые логико-философские предпосылки такого построения. Не всегда однако обращается внимание на то, что при других исходных категориях система поэтических видов может выглядеть у Гегеля совершенно иначе. Противопоставление субъективности и объективности для него — метод решения проблемы отнюдь не единственно возможный, но по тем или иным причинам в данном случае наиболее пригодный.

Чтобы убедиться в этом, не нужно далеко ходить за примерами. Один из наших предшественников заметил, что в рамках характеристики эпоса Гегель сопоставляет этот род с драмой (с помощью категорий события и действия) таким образом, что лирика оказывается как бы вне этого сопоставления. Возникает даже впечатление, что соотношение родов в целом здесь представлено иначе, чем в начальных формулировках раздела «Различия родов поэзии» (см.: [Кожин, 1964а. С. 44]). Наблюдение, на наш взгляд, ценное, но не совсем верно истолкованное. Эпос и драма везде сравниваются друг с другом более развернуто, чем каждый из этих родов с лирикой. Эта особенность наводит на мысль о том, что эпос и драма почему-то два «одинаково главных» рода — в отличие от лирики.

В краткой вводной части и в части основной упомянутого раздела главы «Поэзия» порядок рассмотрения родов один и тот же: «Эпическая поэзия», «Лирическая поэзия», «Драматическая поэзия». Сохранение этого порядка в основной части не требовало бы объяснений, если бы в ней, как и во введении к разделу, эпос и лирика везде рассматривались в качестве «односторонних» форм,

«объединяемых» драмой в некую полноту и целостность. Но таков угол зрения (если не считать введения) только в третьем пункте. Там же, где специальный предмет — эпическая поэзия, «односторонними» выглядят драма и лирика.

В эпосе, как полагает Гегель, когда рассматривает этот род в отдельности, «есть место — помимо обширной национальной действительности, на которой основывается действие, — и для внешнего и для внутреннего, так что здесь разворачивается вся целостность того, что только можно причислить к поэзии человеческого существования». В лирике же, сказано чуть ранее, преобладающая «форма внутреннего мира» «исключает широкую наглядную картину внешней реальности». Хотя драма лирике тут же противопоставляется (ее основная форма — «действительная жизненность» характеров и всего совершающегося), но и в ней Гегель видит акцентирование «внутреннего»: «...и вообще речь идет больше о внутренних мотивах и целях, чем о мире во всей широте его связей и о реальном состоянии индивидов» [Гегель, 1971. С. 460].

Для того, чтобы эти положения вошли в явное и прямое противоречие с гегелевской характеристикой драмы — и во введении к разделу, и в третьем пункте его («Драматическая поэзия»), на первый взгляд, недостает лишь одного: указаний на соединение в эпосе свойств, присущих лирике и драме в отдельности. Но в итоге своих определений духовного содержания эпического мира Гегель как раз такую мысль и высказывает: «Следовательно, здесь имеется и собственно лирический и драматический материал, хотя в эпосе эти стороны не составляют основной формы всего изображения, проявляются только как моменты и не должны лишать эпоса его своеобразного характера» [Гегель, 1971. С. 460].

Здесь возникает действительно большой соблазн уличить Гегеля не только в противоречии с начальными тезисами раздела, но и в том, что провозглашенный им общий принцип различения родов был просто-напросто «подчинением основных понятий» поэтики «диалектике субъект-объектных отношений» [Рутковский, 1968. С. 35] или в лучшем случае «философической фразеологией, облекающей действительное решение вопроса» [Жожинов, 1964. С. 42–43]. Однако если внимательно вчитаться в цитированные положения, нетрудно заметить две их особенности, которые яркому образу философа, то ли слишком озабоченного своими схемами, то ли не замечающего противоречий между этими схемами и реальностью, решительно не соответствуют.

Во-первых, говоря об эпической поэзии специально, в соответствующей части раздела о родах поэзии, Гегель сопоставляет ее с

лирикой и драмой не с точки зрения субъективности или объективности, а в другом отношении, так что логического противоречия с прежними (вводными) положениями здесь никак быть не может. Во-вторых, все приведенные нами сопоставления входят в подпункт, который называется «Особые определения эпоса в собственном смысле слова» и представляют собой анализ структуры *только древнего эпоса*, т.е. эпосеи: в качестве образцов взяты гомеровские поэмы, о чем читатель в начале изложения и предупрежден. Этимто и объясняется, по-видимому, акцент на категориях **внутреннего и внешнего**. Надо полагать, что тот «эпос», который отличается от лирики и драмы равноправием внутреннего и внешнего, и та «драма», которая отличается от лирики и эпоса единством субъективного и объективного, — явления, различные исторически.

Всерьез штудировав текст «Лекций по эстетике», мы замечаем, что в уже упомянутом анализе структуры эпосеи категории внутреннего и внешнего пронизывают все сопоставления эпоса с драмой и лирикой в их важнейших аспектах. Там, где речь идет о соотношении воли персонажа с обстоятельствами, а также о различии эпических и драматических коллизий, отмечено, что «главное в драматическом — это внутренняя *духовная* сила или слабость, нравственно оправданный или предосудительный пафос, в эпическом же — *природная сторона* характера» [Гегель, 1971. С. 441]. Ту же тему находим и в противопоставлении Гегелем эпического и трагического рока (осуждается ли индивид «как личность» или «в его делах»), и в сравнении способов «развития» эпического и драматического произведения: эпический мир «полностью развит как со стороны внешней ситуации и окружения, так и в его внутренних силах, влечениях и желаниях духа» [Гегель, 1971. С. 453, 463].

Причина такого повышенного внимания к категориям внутреннего и внешнего заключается в том, что, с точки зрения Гегеля, именно с помощью этих категорий эпос (в виде эпосеи) может быть охарактеризован как **изначальный** тип художественного целого, исторически предшествующий — в этом смысле — лирике и драме. Специально рассматривая «эпосею в собственном смысле слова», он связывает «зрелое развитие» лирики и драмы с «освобождением индивидуальной самости от субстанциональной целостности нации» и далее замечает: «Для эпоса же требуется еще непосредственное единство чувства и действия, единство внутренних последовательно воплощаемых целей и внешних случайностей и событий. Это единство в своей нераздельной изначальности существует только в первые периоды национальной жизни и поэзии» [Гегель, 1971. С. 427–428].

Итак, эпос в варианте *эпопеи* — форма, соответствующая «нераздельной изначальности», а именно, еще не опосредованному различению противоположных сил и сторон как в самом индивиде (чувство и действие), так и в его взаимоотношениях с миром (внутренние цели и внешние события). Категории *внутреннего* и *внешнего* избраны для определения специфики этого единства постольку, поскольку понятия «субъективности» и «объективности», с исторической точки зрения, — результат **разделения** того, что пока еще «нераздельно».

Зато когда человек «разделяется на чувство и волю», возникает лирическая поэзия. Драма же соответствует «позднейшей жизни народа», когда «всеобщие определения, которые должны руководить человеком в отношении его поступков, уже не принадлежат целостной внутри себя душе и умонастроению, а являются самостоятельно как упрочившееся само по себе состояние права и законности, как прозаический порядок вещей, как политическое устройство, моральные и прочие предписания» [Гегель, 1971. С. 428].

Вполне очевидно, особенно в характеристике драмы, что речь идет об **отчуждении**. По Гегелю, отчуждение — ситуация, когда «субстанциальные обязанности противостоят человеку как некая внешняя, не имманентная ему самому необходимость». В этой-то ситуации, с одной стороны, возникает сосредоточенность души во внутреннем мире «субъективного созерцания, рефлексии и чувства», с другой, — «главным становится практическая страсть, которая стремится обрести свою самостоятельность в действии, отнимая право на эпическую самостоятельность у внешних обстоятельств, свершений и событий» [Гегель, 1971. С. 428].

И драма, и лирика, таким образом, складываются в условиях противостояния искусства «прозаическому порядку вещей». Но наиболее адекватной формой, не только выражающей, но и разрешающей этот исторический конфликт, оказывается, с точки зрения Гегеля, драма. В «Лекциях по эстетике» заметно стремление противопоставить эпопее драму в качестве формы, выражающей сущность эпохи, которая прямо противоположна «первым периодам национальной жизни и поэзии». Тем самым, драма предстает формой как бы исторически итоговой, признается «высшей ступенью поэзии» и даже «искусства вообще, поскольку как по своему содержанию, так и по своей форме она достигает в своем развитии наиболее совершенной целостности» [Гегель, 1971. С. 537–538]. Что же касается хронологии — здесь, как и в других подобных случаях, очень условной, — то эпоха, в которую драма может «выявиться в качестве преобладающего поэтического рода», — относительно

«средняя» и даже «поздняя» [Гегель, 1971. С. 539]. Среди важнейших ее признаков — высокая ступень развития самосознания: «как в отношении мирозерцания, так и в отношении художественного уровня» [Гегель, 1971. С. 559].

Ряд приведенных определений наводит на мысль, что какова бы ни была гегелевская оценка античной драмы, в центре его внимания должны быть формы, более близкие его эпохе. И действительно, «недостигаемой вершиной» этого рода поэзии он считает Шекспира, а в античной драме стремится акцентировать черты, предвосхищающие более позднее развитие драматического искусства: «...прекраснее этих, сравнительно внешних видов развязки — внутреннее примирение, которое вследствие своей субъективности уже ближе к современности» [Гегель, 1971. С. 597].

Итак, эпос и драма *противоположны исторически*: как формы, соответствующие «героической эпохе» и «прозаическому порядку вещей». Какое же место при этом отводится лирике? Именно здесь мы и сталкиваемся с пресловутой «триадой» или «отрицанием отрицания».

Во введении к пункту «Различия родов поэзии» «полнота» эпоса выглядит исходной фазой процесса, необходимым следующим моментом которого должна быть односторонность. И вот мы узнаем, что если в эпосе «субъективная воля» и «внешние обстоятельства» «вполне уравнивают друг друга», то в лирике «выступает сам по себе и высказывает себя субъект в его самостоятельной внутренней жизни». Драма же, по этой логике, включает в себя обе ступени — в преобразованном виде, чтобы восстановить первоначальное равновесие противоположностей на новом основании. Подобно эпосу, она должна «представить созерцанию нечто совершающееся, некое действие». Но «в качестве причины и собственного основания» здесь выступает «самосознательный и деятельный индивид». Изображая, как и лирика, самосознание, драма вместе с тем «не распадается на лирический внутренний мир, противопоставленный внешнему миру, а представляет внутренний мир и *его же* внешнюю реализацию» [Гегель, 1971. С. 540].

Утрата историзма и связанных с ним некоторых оттенков: например, отмеченного нами функционального различия между двумя оппозициями — «внутреннее / внешнее» и «субъективное / объективное» — достаточно заметна. В данном случае философ жертвует этими тонкостями в пользу стройной диалектической конструкции. Но и здесь проявляется его неизбежное тяготение к — если можно так выразиться — *историческому дуализму*.

Говоря о том, что в драме индивид «не остается в своей замкну-

той самостоятельности, а оказывается «в конфликте и в борьбе с другими индивидами», Гегель замечает, что в результате «ясно выявляется собственная внутренняя сущность человеческих целей, характеров и конфликтов». Открывающееся через действие богатство и многообразие мира — в его «внутреннем» или «субъективном» аспекте — противопоставляется изображению мира в эпосе в качестве «другой стороны эпического» [Гегель, 1971. С. 540].

Это многозначительное суждение, во-первых, *приравнивает* драму эпосу — при всей противоположности эпох, служащих почвой для этих форм. Во-вторых, получается, что если для эпоса непосредственное единство «чувства и действия», «внутренних последовательно осуществляемых целей и внешних случайностей и событий» — объективно-историческая предпосылка этой формы искусства, то драма достигает *аналогичного* единства, *отсутствующего* в условиях ее эпохи, особыми, присущими именно этому роду, средствами.

Задача драмы, по Гегелю, в сущности — художественное **преодоление отчуждения**, выражающегося в распаде эпического единства внутреннего и внешнего. В природу драмы заложена необходимость «внешней реализации» внутреннего мира, т.е. осуществления чувства индивида и его цели в поступке и действии. Замкнутость индивидуального преодолевается за счет столкновения характера индивида с его целью и с другими характерами и целями, т.е. благодаря коллизии. Таковы художественные возможности восстановления полноты и единства мира в драме. Для того, чтобы эти возможности были до конца реализованы, необходимо целенаправленное развертывание и разрешение коллизии.

Этому моменту Гегель совершенно не случайно уделяет особое внимание. Само требование единства действия он понимает таким образом, что коллизия должна оказаться «в конце концов соразмерной целям и характерам, в то же время снимая их противоречие друг другу» [Гегель, 1971. С. 546]. Далее эта «соразмерность» расшифровывается уже как *тождество*: «истинный конец бывает достигнут только тогда, когда цель и интерес действия, вокруг которого вращается целое, оказываются тождественными с индивидами и всецело связанными с ними» [Гегель, 1971. С. 547]. Если учесть, что в качестве содержания и цели человеческой индивидуальности в драме должно выступить «божественное и истинное» [Гегель, 1971. С. 542], то мы вправе предположить, что цель драматического действия, по Гегелю, состоит в *воссоединении* *духовной индивидуальности конкретного человека с духом как таковым или же духа — с самим собой*.

Как раз такую формулировку мы находим в самом начале изложения под пунктом «Драма как поэтическое произведение искусства». Здесь выясняется, что реализуя свой внутренний мир в действии, персонаж драмы осознает благодаря этому *объективный* характер своей цели и поступка: «действие есть исполненная воля, которая вместе с тем *осознается* как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата. То, что получается из деяния, обнаруживается и для самого индивида, оказывая обратное воздействие на субъективный характер и его состояние» [Гегель, 1971. С. 541]. Иначе говоря, главное условие развертывания и разрешения драматической коллизии — **рефлексия** персонажа по поводу истоков и результатов своего поступка. И как раз на почве этой рефлексии конечный итог действия выглядит *примирением* действующего субъекта с собой: «Только таким образом действие и выступает как действие, как действительное наполнение внутренних намерений и целей, с реальностью которых субъект смыкается как с самим собою и в которых он хочет самого себя и наслаждается собою» [Гегель, 1971. С. 541].

Таким образом, трактовка действия и в особенности развязки драмы у Гегеля двойственна. С одной стороны, если делается акцент на столкновении разных индивидов и их целей, то развязка «выявляет собственную внутреннюю сущность человеческих целей, характеров и конфликтов». С другой, — если акцентируется соотношение внутреннего мира и поступка, то разрешение коллизии оказывается результатом рефлексии персонажа. В первом случае речь идет о примирении всеобщей противоположности, созданной односторонностью каждой из вступивших в конфликт «духовных, нравственных, божественных сил» [Гегель, 1971. С. 542], т.е. о восстановлении целостности мира. Во втором — о восстановлении внутренней духовной целостности человека, о преодолении раскола между внутренним миром и внешней реальностью благодаря исполненной воле и обретенной ответственности: «Драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний» [Гегель, 1971. С. 541].

Разделение этих двух аспектов драматического действия у Гегеля лежит в основе соотнесения принципов трагедии и комедии.

Цели персонажей трагедии, по его мнению, *субстанциальны*. Сила трагического характера в том, что он «нераздельно сомкнулся с какой-либо особенной стороной этого устойчивого жизненного содержания, отвечающего его индивидуальности, и готов выступить на ее защиту» [Гегель, 1971. С. 575]. Иначе говоря, исходная ситуация трагедии состоит в том, что мир расколот («устойчивое жизненное содержание» расщепляется на обособившиеся стороны),

а индивид, наоборот, «нераздельно сомкнут» с определенным субстанциональным началом и внутренне целен. Трагические характеры — «в высшей степени то, чем они могут и должны быть согласно своему понятию» [Гегель, 1971. С. 574]. Эта «замкнутость в своей определенности» — и нравственная заслуга, и вина героев трагедии: они «оказываются виновными именно благодаря своей нравственности» [Гегель, 1971. С. 576].

Если цель персонажа представляет собой «односторонний пафос», который неизбежно сталкивается с пафосом противоположным, то цель самой трагедии состоит в преодолении односторонности и достижении гармонии, т.е. в осуществлении «истинно субстанционального» [Гегель, 1971. С. 576–577]. Персонаж для решения этой задачи — лишь средство: «...в трагедии через примирение выходит победительницей вечная субстанциональность» [Гегель, 1971. С. 578].

В комедии, как формулирует философ, «наоборот, верх остается за субъективностью в ее бесконечной самоуверенности». Последнее понятие, как и должно быть у Гегеля, раскрыто с помощью указания на адекватную ему реальность — *смех*: «в смехе индивидов, растворяющих все в себе и через себя, мы созерцаем победу их субъективности...» [Гегель, 1971. С. 578–579]. Судя по этому разъяснению, у нас нет оснований считать, что субъективность, о которой идет речь, — изначальный и неотъемлемый атрибут любого персонажа комедии. Подлинно комическое Гегель связывает с «бесконечной благожелательностью и уверенностью в своем возвышении над собственным противоречием». И далее: «...блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений» [Гегель, 1971. С. 579–580]. Итак, это субъективность, *обретаемая* в результате «распада своих целей и их реальных воплощений», т.е. в итоге развития действия комедии.

В основе этого действия — контраст «между целями внутри них самих и их содержанием, с одной стороны, и случайным характером субъективности и внешних обстоятельств — с другой», — контраст, также выражающий природу комического [Гегель, 1971. С. 581]. В *исходной ситуации комедии персонажи не обладают субстанциональностью*: либо «цели и характеры сами по себе лишены субстанции, противоречивы и поэтому не способны пробить себе дорогу», либо индивиды бесплодно пытаются осуществить «*субстанциональные цели*», для чего они оказываются совершенно непригодным «инструментом» [Гегель, 1971. С. 580] (подчеркнем прямую противоположность действию трагедии).

В отличие от условий развития трагического действия, персонажи комедии изначально лишены внутреннего тождества. Они должны преодолеть «случайный характер» своей субъективности, а также случайность внешних обстоятельств, чтобы высвободилась их подлинная субъективность, с которой они смогли бы в конечном счете отождествиться. Именно в комическом действии реализуется гегелевская идея о самопознании персонажа и его «наслаждении собой» в результате развертывания драмы. Изображение в этом случае сосредоточено на субъекте действия, сущности персонажа. Что же касается обстоятельств, то «всеобщая почва комедии — это мир, где человек как субъект сделал себя полным хозяином всего того, что значимо для него в качестве существенного содержания его знания и свершения» [Гегель, 1971. С. 579].

Таким образом, задача комедии — раскрытие субстанциального содержания субъекта (его подлинной субъективности) через разрушение его целей или иллюзий и благодаря рефлексии, а также — восстановление внутреннего тождества человека с помощью самоосмеяния. Вот почему Гегель подчеркивал, что действие комедии «с еще большей настоятельностью, чем трагическое, нуждается в разрешении», а противоречие субстанциального с его индивидуальным воплощением «выявляется с еще большей глубиной» [Гегель, 1971. С. 581].

Итак, трагедия и комедия — два варианта художественного преодоления отчуждения: произведение как единый образ осуществляет тождество мира или индивида самим себе в противовес реальному распаду их целостности, обусловленному «прозаическим порядком вещей». Никакого иного способа решения проблемы Гегель не предусматривает и поэтому отказывает *третьему* виду драматической поэзии — «драме в узком значении слова» — в «столь же всеохватывающей значительности» [Гегель, 1971. С. 582]. Тем самым выясняется, что два драматических жанра вместе выполняют, с его точки зрения, по отношению к действительности эпохи отчуждения ту же функцию, что эпос «в первые периоды национальной жизни и поэзии» — функцию наиболее адекватной «формы времени».

Это сопоставление позволяет заметить не только существенное *сходство* эпоса (эпоса) и драмы (трагедии и комедии) как целостных образов действительности, но и не менее значимое *различие* между ними.

В обоих случаях у Гегеля фигурирует понятие тождества. Но в эпосе он находит различие противоположных сторон в еще «нераздельной изначальности». В области драмы, напротив, сам факт существования нового типа художественной целостности в двух

равноправных вариантах говорит о «примирении» обособленных и уже далеко разошедшихся аспектов мира и человека. Для эпоса «нераздельная изначальность» — объективная предпосылка. Драма преодолевает уже существующий раскол, обнаруживая и художественно воплощая возможное, хотя и утраченное тождество.

Понятно, что речь идет о двух исторических типах художественного образа. В общетеоретической части главы «Поэзия» (первые два пункта), говоря об «изначально поэтическом представлении», Гегель замечает, что оно «удерживает крайности» обычного сознания (непосредственные случайные детали, с одной стороны, абстрактная всеобщность и рассудочный синтез, с другой) «в нераздельном опосредовании и тем самым может находиться в устойчивой середине между обычным созерцанием и мышлением» [Гегель, 1971. С. 384]. В этом положении нетрудно увидеть исток теории образа в русской эстетике и поэтике, начиная от идеи «мышления в образах» у Белинского, продолжая концепцией Потебни и заканчивая трактовкой «внутренней структуры образа» П.В.Палиевским.

Гегель однако определяет не только структурный инвариант поэтического образа, но и два его исторических варианта, воплощенных, как мы видели, в художественной целостности эпоса и драмы. В общетеоретической части главы сказано о необходимости «существенно различать между изначальной поэзией, которая *предшествует* образованию обычной и искусно обработанной прозы, и таким поэтическим восприятием и речью, которые развиваются в условиях уже вполне законченного прозаического жизненного состояния и прозаического выражения», отличать «непреднамеренную поэтичность в речах и представлениях» от поэзии, «формирующей себя в сознательном противостоянии всему прозаическому» [Гегель, 1971. С. 357]. Этот аспект гегелевской концепции «поэтического представления» или же образа («В целом мы можем обозначить поэтическое представление как представление образное» [Гегель, 1971. С. 384]) предвосхищает, в свою очередь, различие двух исторических типов образа — параллелизма и тропа — у А.Н.Веселовского. Как формулирует современный исследователь, с точки зрения создателя исторической поэтики, «выраженное» в параллелизме различие «проявляет» лежащее в его основе тождество, тогда как в тропе, наоборот, различие явлений — предпосылка, установленная их соположением: выраженная связь *замещает* отсутствующее внутреннее тождество [Бройтман, 1983. С. 7–8].

В отличие от последующей научной традиции (идей А.Н.Веселовского), противопоставление двух исторических типов образа (а тем самым и художественного целого) у Гегеля имеет не психологи-

ческий, а философско-исторический характер. Эпопея и драма соотносены в его концепции с двумя фазами духовного развития человечества. Составляющее цель поэзии примирение «истинного с реальностью <...> в форме самого *реального явления*» или же установление живого единства «внутреннего разума вещи» с его «выявлением и внешним бытием» [Гегель, 1971. С. 358–359] на этих двух стадиях развития может быть осуществлено по-разному. Это означает, что при всей очевидной нормативности гегелевской эстетики она парадоксальным образом сочетается с историзмом, ибо у Гегеля *две* нормы.

Во-первых, существует идеальное «состояние мира». Таков «век героев» — эпоха, специально охарактеризованная в первой части «Лекций по эстетике» и являющаяся естественной исторической предпосылкой эпопеи. Нормативный и исторический подходы к «веку героев» не всегда совпадают. Если в уже цитированном нами месте главы «Поэзия» Гегель связывает «непосредственное единство чувства и действия» с «первыми периодами национальной жизни и поэзии», то несколько ранее заявлено, что «подлинная эпическая поэма относится по существу своему к среднему времени, когда народ проснулся уже от тяжелого сна, но все, что впоследствии становится твердой религиозной догмой или гражданским и моральным законом, остается еще совершенно живым умонастроением, не отделенным от индивида как такового» [Гегель, 1971. С. 427]. Понятия «средний», «середина», не говоря уже о «мере», здесь, как и во многих подобных случаях, не связаны прямо с историей и акцентируют *нормативный* аспект суждения.

Во-вторых, есть еще и «идеальное действие». Изображение в драме действия «как единого, целостного в себе движения, содержащего акцию, реакцию и разрешение их борьбы», Гегель называет (в той же третьей главе первой части «Лекций», где охарактеризован «век героев») «преимущественным предметом поэзии». Далее сказано об «истинном содержании идеального действия» и о пафосе как реализации духовного тождества героя со всеобщими силами [Гегель, 1968. С. 227, 231, 240–241]. Хотя пафос вообще может присутствовать в произведениях разных родов, но, видимо, поскольку он объявлен «подлинным средоточием, подлинным царством искусства», постольку и нормативные требования в связи с этой категорией высказываются исключительно по отношению к драме: «Поэтому пафос ни в комедии, ни в трагедии не должен быть чистым безумием и субъективной причудой» [Гегель, 1968. С. 241–242].

Таким образом, соглашаясь с тем, что «эпос в собственном смысле слова» для Гегеля — некий «идеальный тип» «органически

цельного» произведения [Мюллер, 1974. С. 151, 156], мы должны лишь констатировать, что это относится и к драме. И наоборот, присоединяясь к мнению К.Перес [Перес, 1983], согласно которому ведущая категория гегелевской эстетики — действие, следует, на наш взгляд, признать равноправие с нею категории «состояние мира».

2.

При всем различии противопоставляемых Гегелем форм поэтического искусства — эпоса и драмы, а также их исторической почвы — «века героев» и «идеального действия», т.е. деятельного духовного приобщения индивида к всеобщим силам, эти формы и фазы развития рассматриваются в свете проблемы «идеала» или же, как мы вправе выразиться, в свете «принципа тождества».

Образ как таковой для Гегеля — тождество идеи самой себе и одновременно — своей внешней реальности, своему явлению. В художественном произведении «само содержание в соответствии со своим понятием и сущностью заключает в себе замкнутую и согласованную целостность всего особенного». Особенное же «представляет собой не что иное, как именно данное содержание в форме действительной реальности, соответствующей ему» [Гегель, 1971. С. 367]. Иначе говоря, целое произведения и его часть тождественны друг другу и в то же время различны.

С точки зрения «прозаического» рассудка постулируемая природа художественного произведения — нечто невозможное и недопустимое. Не случайна поэтому следующая особенность: говоря в «Лекциях» о конкретности истинного в области духа, Гегель ссылается на христианское представление о Боге как «троичности лиц, которая вместе с тем для себя едина». Это представление тут же подвергается анализу и в результате оказывается *моделью всякого художественного образа*: «Здесь имеется существенность, всеобщность и обособление, равно как и их примиренное единство, и лишь такое единство представляет собой нечто конкретное» [Гегель, 1968. С. 76].

Перед нами — наглядное свидетельство адекватности структуры художественного образа, по Гегелю, с одной стороны, религиозному представлению, т.е. в широком смысле — мифу, с другой — диалектике. Это соответствие вполне закономерно. По мысли А.Ф.Лосева, диалектика, будучи в том или ином отношении мифом, «постулирует равнозначность алогического с логическим» [Лосев, 1990. С. 583–584]. В этом отношении гегелевская эстетика, наряду с

эстетикой Канта,— предвестие разработанной в России рубежа XIX–XX веков концепции символа. Так, идею о «формуле Совершенного Символа» (св. Троицы) «неслиянно и нераздельно» как модели «всякого художественного произведения» мы находим у П.А.Флоренского [Флоренский, 1993. С. 130].

В общем и целом лежащее в основе гегелевской поэтики представление об идеале или, как мы выразились, «принцип тождества» предопределяет резкое противопоставление *поэзии* и *прозы* — как в философско-историческом, так и в собственно эстетическом и поэтологическом аспектах.

Во-первых, принцип тождества ведет к неизбежному отграничению особой области прекрасного, за пределами которой остается неупорядоченное многообразие жизни. По словам Гегеля, «необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворительности непосредственной действительности» [Гегель, 1968. С. 161]. Сфера, внутри которой возможно прекрасное, мыслится как круг с «абсолютной идеей в адекватном ей проявлении» в качестве центра. Пример подобного понимания «конкретности истинного» мы только что рассматривали. В другом месте, характеризуя различные предметы художественного изображения, Гегель замечает: «Духовный индивид образует внутри себя целостность, объединенную определенным духовным центром» [Гегель, 1968. С. 156].

Во-вторых, на границах этой сферы находится в первую очередь материально-чувственный аспект самого образа. Если иметь в виду такой материал искусства, как речь, то поскольку истина имеет свое назначение внутри себя, речь также не должна в этом случае подчиняться внешней, практической цели. Задача поэтической речи — «сказать ради самого высказывания», и поэтому, «чтобы отделиться от повседневной речи, формирование выражения приобретает здесь большую ценность, нежели простое высказывание» [Гегель, 1971. С. 357]. Здесь Гегель неожиданно оказывается предшественником русского формализма.

В-третьих, область прекрасного, по Гегелю, включает в себя природу только в той степени, в которой образы природы «соразмерны понятию». За ее пределами, с точки зрения философа, находятся в особенности те живые формы, которые имеют переходный и смешанный характер [Гегель, 1968. С. 139, 141], т.е. как раз такие, которые принято называть гротескными (о гегелевской концепции гротеска см.: [Бахтин, 1965. С. 51–52]).

В-четвертых, вне этой сферы остается все, что отмечено «произволом и случаем», «относительностью целей и средств» и системой «взаимозависимостей», что может быть сочтено «прозой человечес-

кого существования во всей ее широте» [Гегель, 1968. С. 157]. Все это «нарушает зрелище самостоятельности и свободы, требующейся для подлинной красоты». Бесконечность и свобода «обнаруживаются лишь там, где понятие выявляется в своей соразмерной ему реальности как обладающее лишь самим собою, не позволяя выступать в ней ничему другому, кроме самого себя» [Гегель, 1968. С. 159–160].

Все эти моменты традиционной «эстетики прекрасного» [Бахтин, 1965. С. 35], проистекающие из принципа тождества, могут быть соотнесены с соответствующими моментами эстетики Бахтина. Оригинальность Гегеля проявилась в трактовке эпопеи и драмы как двух исторических вариантов поэтического образа. Мы вправе предположить поэтому, что бахтинское противопоставление образа человека в романе как воплощенного «принципа нетождества» (несовпадения аспектов этого образа и его незавершенности) «эпической и трагической целостности» человека (означающей, что герой «абсолютно равен себе самому» [Бахтин, 1975. С. 476, 480]) ориентировано в первую очередь на поэтику Гегеля.

Отождествление искусства и поэзии, равно как и гегелевская концепция тождественного себе героя эпопеи и драмы должны были выразиться в оценке романа как маргинального жанра. С формальной точки зрения, дело так и обстоит: о романе в «Лекциях по эстетике» говорится попутно и как бы случайно — в связи с вопросом о некоторых «побочных ответвлениях собственно эпического» [Гегель, 1971. С. 473]. Тем не менее, небольшой фрагмент, посвященный этому жанру, оказался средоточием важнейших категорий и проблем гегелевской поэтики и заслуживает поэтому специального анализа.

II. Проблема романа

1.

Сближая роман с эпопеей как жанры, в которых создается многосторонняя целостность предметного и духовного мира («здесь, с одной стороны, вновь выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий»), Гегель в то же время устанавливает радикальное различие между этими жанрами: «Но здесь отсутствует *изначально* поэтическое состояние мира, из которого вырастает настоящий эпос» [Гегель, 1971. С. 474].

В рамках этих положений противопоставление романа эпосе имеет очевидный исторический смысл и характер, причем оба жанра берутся в предельной исторической отдаленности. Речь идет не о всякой эпосе, но лишь о «настоящем эпосе», связанном с *изначальным* состоянием мира, и не о каких-либо ранних формах романа, но только о *современных* (см.: [Михайлов, 1982. С. 156]). Этот последний признак акцентируется: «современная буржуазная эпопея» (в переводе А.В.Михайлова «современная эпопея гражданской жизни»), «роман в современном смысле».

Предельно далекое прошлое и современность противостоят друг другу, на первый взгляд, как поэзия и проза: «Роман в современном смысле предполагает уже прозаически упорядоченную действительность...» Но Гегель говорит не вообще об отсутствии поэтического в современном состоянии мира, а об отсутствии *изначально* поэтического. По-видимому, «прозаически упорядоченная действительность» всего содержания современности, с его точки зрения, не исчерпывает. Это и делает возможным родство романа с эпосом при всем различии предлагаемого этим жанрам и воссоздаваемого в них облика мира. Отсюда продолжение прерванной нами фразы: «...на почве которой он в своем кругу вновь завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права — как с точки зрения жизненности событий, так и с точки зрения индивидов и их судьбы».

Сближение романа с эпосом опирается не только на относительность противопоставления прошлого и современного, но и на акцентирование устойчивых родовых свойств содержания и формы. Следовательно, при этом так или иначе учитываются отличия обоих жанров от лирики и драмы. Это мы видим, во-первых, в самом начале рассуждения о романе. Оно начинается словами «Совершенно иначе обстоит дело с *романом* ...» потому, что непосредственно перед этим речь шла о «двойственных видах», которые можно относить и к эпическому, и к лирическому роду. Во-вторых, рассуждение включает собой раздел «Особые определения эпоса в собственном смысле слова», где подобные разграничения проводятся систематически — по всем основным пунктам анализа эпического произведения, которых здесь выделено три.

В связи с первым моментом — характеристикой «всеобщего эпического состояния мира» — устанавливается различие между эпическими и драматическими коллизиями. В следующей части — «Индивидуальное эпическое действие» — разграничиваются действие, имеющее форму происходящего события (в эпосе), и действие как таковое (в драме), характеры эпический и драматический и формы

их активности; рассматриваются взаимоотношения «внутренней воли» и внешних обстоятельств, случая и судьбы в эпосе и драме. Наконец, в третьей части — «Эпос как единая целостность» — говорится о соотношении внутреннего и внешнего в картинах мира, создаваемых эпосом и драмой, а также лирикой; о разной взаимосвязи в них всеобщего состояния мира и индивидуального действия, различных способах развертывания произведения и придания ему художественного единства и завершенности в эпосе, с одной стороны, в драме и лирике — с другой [Гегель, 1971. С. 440–472].

Характеристика романа как «современной буржуазной эпопеи» строится *в такой же последовательности*: вначале сказано о «широком фоне» и особенностях состояния мира, т.е. о почве для индивидуального действия; затем через определение типической коллизии романа идет переход к способам развертывания и завершения действия («разрешению» или «исчерпанию» конфликта) и, наконец, говорится о целостности мирозерцания и взгляда на жизнь, проявляющихся в «изложении». Последняя фраза касается уже деталей — «конкретных моментов подхода и исполнения» [Гегель, 1971. С. 475].

Строгого разделения по пунктам здесь нет; нет и одинакового внимания к каждому из аспектов произведения. При общей сжатости замечен наибольший интерес к проблемам, во-первых, состояния мира; во-вторых, коллизии и ее разрешения. В наименьшей степени по сравнению с анализом эпопеи развернут вопрос о герое и строении сюжета. Но в целом логика этого анализа сохранена. Стало быть, и самые существенные моменты сопоставления эпопеи с драмой и лирикой в разборе рассуждения о романе должны быть учтены.

Рассмотрим, как связаны друг с другом противопоставление «изначально поэтического состояния мира» и «прозаически упорядоченной действительности», с одной стороны, и разграничение основных свойств эпоса и драмы (а также лирики), с другой.

Изображенное в «настоящем» эпосе состояние мира, по Гегелю, — «времена непосредственной индивидуальности» [Гегель, 1971. С. 449]. Внутреннее содержание эпического характера — всеобщее, «народное» содержание, наглядно явленное в особенной личности. Но такой же непосредственной, зримой воплощенностью всеобщего в особенном обладает, с точки зрения Гегеля, и окружающий эпического героя мир — фон для его действия. Все внешние отношения — «отношения нравственной жизни, устои семьи, а также народа как целой нации в период войны и мира» — еще не значимы «сами по себе, помимо живого субъективного своеобразия

индивидов», так же как окружающие человека вещи еще не стали для него только «безжизненным средством» [Гегель, 1971. С. 433–434].

Отсюда ясно, что «изначально поэтическим» является состояние мира *до отчуждения*, «прозаична» же *отчужденная* действительность. Тут же Гегель говорит о непригодности для эпоса в качестве жизненного фона «современного машинного и фабричного производства со всем, что выходит из него», а также «всей современной организации государства». Такой действительности соответствует отчужденный индивид — носитель «рассудка», противостоящего вместе с наличным обликом мира «сердцу, индивидуальному умунастроению и страсти». Современной «рассудочной прозе упорядоченной семейной и государственной жизни» равно противоположны в эпическом мире и творческое состояние всего внешне-наличного («Все кажется таким, как будто оно только что непосредственно стало»), и прямое проявление внутренней свободы героя в его внешнем практическом поведении. По поводу изображения Ахилла говорится: «Это свободное участие, как и своевольный отказ, когда полностью сохраняется независимость индивидуальности, придает всем отношениям их поэтический облик» [Гегель, 1971. С. 434–435].

Очевидно, что для Гегеля отчуждение выражается в расхождении внутреннего и внешнего. При этом мир, прежде представлявший собою во всем своем многообразии живую целостность, теперь только рассудку предстает «упорядоченным». «Сердцу, индивидуальному умунастроению и страсти» он противостоит в виде разрозненных, лишенных внутренней связи случайностей. Поэтому далее, в определении коллизии романа, речь идет о конфликте «поэзии сердца» не только с «прозой житейских отношений», но и со «случайностью внешних обстоятельств». Но означает ли это, что окружающий современного человека мир исчерпывается, по мнению философа, своей прозаической внешней стороной? Если бы это было так, «права» поэзии скорее могли бы отстоять драма и лирика, ориентирующиеся, по Гегелю, прежде всего на внутреннего человека [Гегель, 1971. С. 460].

Поскольку внешнюю реальность современного мира прямо и непосредственно «причислить» к поэзии нельзя, права последней роман может завоевать — учитывая характерное для эпоса как рода сочетание внутреннего и внешнего аспектов изображения — лишь при некотором особом условии. Не случайна оговорка: «насколько это возможно при такой предпосылке». Это условие — понимание наличной прозаической действительности как опосредованного выражения скрытой поэтической сущности: в многообразии нетвор-

чески-застывшего, «ставшего» должна быть открыта и проявлена **всеобщая внутренняя закономерность становления** (ср.: [Лукач, 1920. С. 44–61]).

Вторая часть рассуждения о романе посвящена его типической коллизии и характерным путям ее разрешения. Переход к рассмотрению этих вопросов выглядит продолжением предшествующей мысли о «завоевании прав», т.е. переходом к выяснению тех условий, при которых может быть решена подобная задача: «Поэтому одна из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий — это противоречие между поэзией сердца и противостоящей прозой житейских отношений, а также случайностью внешних обстоятельств» [Гегель, 1971. С. 475].

Из контекста уже рассмотренных положений ясно, что обозначенный таким образом конфликт представляет собой — по своему всеобщему содержанию — не что иное, как *ситуацию* отчуждения. Следовательно, речь идет о возможностях художественного преодоления этой ситуации (ср.: [Мартини, 1974. С. 191]). Разрешение подобного противоречия искусством для Гегеля не может быть результатом субъективного произвола. Оно должно проистекать из мирозерцания (ниже сказано, что «настоящий роман, как и эпос, требует целостности мирозерцания и взгляда на жизнь»), имеющего опору в такой объективной закономерности, которая позволяет считать этот конфликт преходящим. Целостное мирозерцание в данном случае может быть только **историческим** взглядом на жизнь, предполагающим неизбежность восстановления утраченного единства внутреннего и внешнего.

Такой подход к вопросу о разрешении типического романного конфликта заметнее всего у Гегеля там, где говорится о характерах, вначале противившихся «обычному порядку мира»: они «учатся признавать в нем подлинное и субстанциальное начало, примиряются с его отношениями и начинают действовать в них». Здесь перед нами хорошо знакомая категория «примирения с действительностью», связанная, как показал еще Г.В.Плеханов в классической работе о Белинском, с проблемой *возвышения* личности до уровня *исторического миропонимания* [Плеханов, 1958. С. 279–331]. Поэтому и возникает понятие «учения», в результате которого объектом сознания героя становится, наряду с прозой житейских отношений и случайностью внешних обстоятельств, также подлинное и субстанциальное в мире.

Но одним этим вариантом разрешения коллизии высказанные Гегелем положения не ограничиваются. Они намечают два основных типа построения действия в романе, *каждый* из которых имеет

два варианта. Любопытно, что сам момент сюжетного завершения в двух случаях обозначается разными словами: в переводе — «разрешение» и «исчерпание» конфликта. Приведем эту часть рассуждения целиком: «Конфликт этот разрешается трагически или комически (два варианта первого типа.— Н. Т.) или же исчерпывается тем, что, с одной стороны, характеры, сначала противившиеся обычному порядку мира, учатся признавать в нем подлинное и субстанциональное начало, примиряются с его отношениями и начинают действовать в них (первый вариант второго типа.— Н. Т.) и, с другой стороны, они удаляют прозаический облик со всего осуществляемого и совершаемого ими, ставя на место преднайденной ими прозы действительность, родственную и дружественную красоте и искусству (второй вариант второго типа.— Н. Т.)» [Гегель, 1971. С. 475].

Нетрудно заметить, что в первом случае трагическое или комическое разрешение конфликта не обуславливается не только «учением», но и какой-либо иной формой *активности героев*, тогда как во втором случае именно этому моменту уделяется исключительное внимание. Вообще, с точки зрения Гегеля, активность персонажа в эпическом произведении менее значима, чем в драматическом: «В области драматического важно, чтобы индивид проявлял активность в достижении своей цели и был представлен именно в такой деятельности и ее последствиях», в эпосе же главное не деятельность в достижении желаний и целей, а «все, что при этом встретится героям на пути» [Гегель, 1971. С. 450]. Но необходимо учесть также различие между эпикеей и романом в этом отношении.

В «настоящем» эпосе, т.е. в древней эпикее, существовало равновесие целенаправленной активности («воли») героя и «активности» обстоятельств: «...за обстоятельствами и внешними случайностями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей» [Гегель, 1971. С. 451]. Такое соотношение управляющих действием сил объяснялось тем, что источником и основанием свободного поступка индивида было то самое всеобщее и необходимое начало, которое проявляло себя и в движении внешних обстоятельств, составляя, таким образом, единую сущность целостного эпического мира. Внешнее различие свободы и необходимости, случая и судьбы сочеталось в эпосе, по Гегелю, с их внутренним тождеством. Хотя здесь «игре случая несомненно предоставляется известный простор», в то же время «все события и вообще все происходящее пронизывается необходимостью» [Гегель, 1971. С. 452].

Очевидно, рассуждение о романе намечает две противоположные формы разрушения эпического равновесия героя и мира. Если «поэзия сердца» в герое сталкивается лишь с тем, что ему «встре-

тится на пути», не находя никакого контакта с «субстанциальным» началом в мире, то соотносительная значимость героя и мира может быть установлена лишь в целостности авторского мирозерцания. Заметим, что в эпопее Гегель находил не объединение и «ощельнение» разобщенного мира выходящим за его пределы сознанием, а напротив, *самосозерцание* «цельного внутри себя мира, в совокупном кругу которого движется действие» [Гегель, 1971. С. 472]. Напротив, когда речь идет о характерах, сначала противившихся обычному порядку мира, разобщение преодолевается развертыванием действия, представляющего собой процесс внутреннего изменения героя, сближения его «индивидуального устроения» с той родственной «поэзии сердца» разумной необходимостью, которая присутствует под оболочкой обычных отношений и внешних случайностей.

Поскольку переход героя от вражды с миром к примирению с ним включает в себя момент «учения», т.е. познания «подлинного и субстанциального начала» в мире, он предполагает *инициативу* героя, которой здесь придается даже решающая роль по сравнению с ролью обстоятельств. Ведь последние — в своей функции препятствий для «поэзии сердца» — подлежат преодолению. Отличаясь в этом отношении от эпопеи, роман подобного типа существенно отличается и от драмы: субъективная воля героя имеет в данном случае чисто духовный характер и не связана с достижением какой-либо определенной, заранее поставленной цели³. Только в итоге духовного самоопределения активность героя приобретает форму действия в собственном смысле: или практического («и начинают действовать в них», т.е. в обычных отношениях), или особого творческого (создание некой поэтической действительности). Этими особенностями итогов развития и различаются два варианта второго типа построения действия в романе.

Коль скоро, согласно логике гегелевского рассуждения, в данном случае источник развития действия — инициатива героя, причем ни житейские отношения, ни внешние случайности не имеют функции главных препятствий, радикально изменяется в романе природа характерного для эпопеи торможения (ретардации).

Эпическое изображение, по Гегелю, всегда «ставит препятствия перед конечным разрешением». В эпопее закон ретардации мотивирован необходимостью воплотить как многостороннюю целостность мира, так и идентичную структуру эпического характера. С одной стороны, благодаря препятствиям поэзия «получает повод представить нашему взору всю целостность мира и его состояний, которая иначе никогда не могла бы быть высказана». С другой сто-

роны, противопоставляя эпический характер драматическому, Гегель подчеркивает, что целостность первого должна развертываться «в самых разнообразных положениях и ситуациях» [Гегель, 1971. С. 448–449, 468].

В отличие от эпопеи, в романе *ретардирующее* начало должно содержаться *внутри характера*. Изначальная целостность индивида и мира, а также их внутреннее тождество здесь отсутствуют. Становление героя должно быть понято, следовательно, как обретение им *полноты* своих связей с миром и одновременно подлинно *личного характера* этих связей, когда они не отчуждены от человека, а составляют его внутреннее духовное богатство. И если именно на характере, а не на мире Гегель ставит главный акцент, то это означает, что путь героя имеет всеобщее содержание: в нем раскрывается объективная историческая *возможность восстановления утраченной целостности мира*; но реализация этой возможности требует изменения героя, преодоления внутренних препятствий.

Из всего сказанного ясно, что «современный» роман для Гегеля — отнюдь не прямое продолжение эпопеи, но как бы ее новое рождение, возрождение на новой основе: в самой характеристике «буржуазной эпопеи» дважды повторено «вновь». В то же время философ намечает, в сущности, ряд возможных разновидностей жанра, типов построения и завершения действия, затрагивая — косвенным образом — вопрос об «оцеляющей» функции или авторского мирозерцания, или активности героя.

2.

Отмеченный нами факт достаточно строгой дифференцированности суждений Гегеля о «современном романе» заставляет заново поставить вопрос о том, что эти суждения скорее всего ориентированы на какие-то конкретные литературные явления, хотя примеры — по тем или иным причинам — и не приводятся. На наш взгляд, в центре внимания Гегеля (там, где речь идет об «учении» героя) мог оказаться роман Гете о Вильгельме Мейстере (ср.: [Верцман, 1967. С. 152]), но кроме того, следует назвать еще два наиболее вероятных объекта его высказываний: «Дон Кихот» и «Страдания юного Вертера».

Начнем с обоснования новых предположений. Оба произведения в «Лекциях по эстетике» упоминаются при рассмотрении категорий коллизии и действия, а также характера.

В первом случае образ Дон Кихота кратко охарактеризован в связи с вопросом о «восстановлении индивидуальной самостоятель-

ности», т.е. именно преодоления искусством «современного прозаического состояния», о котором говорится в предшествующем пункте подраздела «Общее состояние мира». Имеются в виду попытки «вновь обрести утраченную самостоятельность образов поэзии в рамках условий нового времени» [Гегель, 1968. С. 204]. Дон Кихот — один из примеров столкновения индивидуальной самостоятельности героя, унаследованной от средневековой эпохи, с уже утвердившимся «законопорядком в его прозаическом виде». Такая самостоятельность, «если она все еще хочет считать себя единственно важной <...>, делается смешной. В этом состоит комизм сервантесовского Дон Кихота» [Гегель, 1968. С. 204–205]. Любопытно, что аналогичный пример берется из творчества Гете («Гец фон Берлихинген»). Во втором случае характер Дон Кихота рассмотрен в свете общей проблемы романтического сознания в искусстве — изоляции «бесконечной внутри себя субъективности» от «внешнего материала», а также частной проблемы «комической трактовки случайного». Здесь определена коллизия романа Сервантеса — «комическое противоречие между рассудочным, упорядоченным собственными силами миром и изолированной душой» — и подчеркнуто, что активность героя, которой он хочет придать позитивный смысл (утверждение правильного миропорядка), на самом деле лишь «ниспровергает» уже сложившуюся прочность действительности [Гегель, 1969. С. 286, 303].

Таким образом, не подлежит сомнению, что «Дон Кихот», с точки зрения Гегеля, — характернейший пример комического разрешения типической для романа коллизии. Говоря в данном случае об «изолированной душе», Гегель акцентирует духовное богатство личности героя — «Дон Кихот — благородная, многосторонняя и духовно одаренная натура, которая все время интересуется нас», что, в сущности, адекватно понятию «поэзия сердца». С другой стороны, выражение «рассудочный, упорядоченный собственными силами мир» совершенно аналогично выражению «прозаически упорядоченная действительность» в рассуждении о романе.

Отметим теперь, что ценностное равновесие героя и мира, необходимое для художественного завершения, устанавливается в романе Сервантеса, по мнению Гегеля, не через сознание героя (ведь ему присуще «комическое заблуждение»), а через *авторское мировосприятие*. Не случайно Гегель прямо формулирует авторский замысел: говорит об отношении Сервантеса к рыцарским приключениям, к своему герою, к противоречию между рыцарством и «прочными условиями» действительности. Стало быть, если герой и стремится «восстановить самостоятельность» личности, то *разрешается*

эта задача автором. В частности, Гегель указывает на особенности структуры романа Сервантеса: «события в “Дон Кихоте” — лишь нить, на которую прелестно нанизывается ряд подлинно романтических новелл, чтобы показать истинную ценность того, что в другой части романа принижается в комических сценах» [Гегель, 1969. С. 303–304].

В «Вертере» Гегель находил трагическое разрешение того же конфликта. В первом томе «Лекций по эстетике» сказано, что изображенная в этом произведении ситуация «заключает в себе и развертывает глубочайшие противоречия». В другом месте раздела, посвященного проблеме действия, герой Гете фигурирует как пример «неустойчивости характера»: «всцело больной характер, не имеющий силы подняться выше каприза своей любви». Но тут же отмечается значительность внутреннего мира Вертера, причем в выражениях, близких характеристике Дон Кихота: «Он все же вызывает интерес благодаря своей страстности и красоте чувства, интимному чувству природы, тонкости переживаний и душевной мягкости» [Гегель, 1968. С. 212, 250]. И в этом случае речь идет о «поэзии сердца». Наконец, и в «Лекциях по эстетике», и в других работах Гегель неоднократно приводит слова Гете о том, что, сочинив «Вертера», он освободился от собственных тяжелых внутренних переживаний. И в то же время, цитируя и комментируя это авторское признание, Гегель постоянно сопоставляет «Вертера» с новейшей романтической литературой.

Из этого видно, что «Вертер» был для Гегеля своеобразным и, может быть, наиболее ярким художественным воплощением кризиса романтического сознания, раскрытием всеобщности его содержания (несмотря на сюжетную случайность) и одновременно его *преодолением*: подчеркивается дистанция между автором и героем.

И в «Дон Кихоте», и в «Вертере» поэтический внутренний мир героя остается, с точки зрения Гегеля, «изолированным». Герой вступает лишь в случайные внешние контакты с миром, собственная «правомерность» которого в его глазах или вовсе не существует, или представляет собой одну только угрозу для его духовной уверенности.

Принципиально иная возможность художественного «восстановления индивидуальной самостоятельности» возникала, по мысли Гегеля, там, где герой изображался в процессе своего *становления, познания мира и сближения с ним*. Естественно, что поворот к подобному изображению героя, произошедший в европейском — и в первую очередь именно немецком — романе второй половины XVIII в. и выразившийся в создании особого жанра «рома-

на воспитания», никак не мог остаться вне поля зрения Гегеля. Но столь же мало вероятно, чтобы от его внимания могло ускользнуть радикальное отличие гетевского «Вильгельма Мейстера» от других романов подобного типа. Об этом можно судить как раз по той иронической характеристике Гегелем «новейших романов», которая уже обращала на себя внимание ряда исследователей.

Вся эта характеристика, следующая почти сразу же за рассмотрением «Дон Кихота», представляет собой определение «романического начала в современном смысле», т.е. современного типа романа, сменившего романы рыцарские и пастушеские [Гегель, 1969. С. 304]. Естественно, что при этом имеется в виду тот же конфликт, о котором идет речь в рассуждении о «буржуазной эпопее». Но разрешение конфликта в «новейших романах» философ не связывает с категориями трагического и комического, хотя при обсуждении вопроса и обнаружилось, по словам Б.Гиллебранда, «замечательно много юмора для Гегеля». Это можно объяснить тем, что герой романов подобного типа показан в *процессе развития*. Борьба между «идеалами и бесконечным законом сердца», с одной стороны, и «жестокими противодействующими» им «субстанциальными жизненными отношениями с их ограничениями», с другой, в современном мире «знаменует лишь годы ученичества, воспитания индивида, соприкасающегося с существующей действительностью. Только в этом ее истинный смысл» [Гегель, 1969. С. 305].

Очевидно, коллизия, характерная для жанра романа в целом, в связи с этим процессом и в свете понятий «ученичества» и «воспитания» приобретает особое значение. Тон в цитированной части высказывания вполне серьезен, хотя до этого и говорилось, например, о том, что юные герои «новейших романов» считают несчастьем, что существуют вообще семья, гражданское общество, государство, законы, профессиональные занятия и т.п. [Гегель, 1969. С. 304]. Ведь если все эти внешние жизненные отношения обладают «субстанциальностью», то и «страсти героя», его «субъективные желания и требования» имеют в своей основе «бесконечный закон сердца». Перед нами столкновение *равноправных* в своей сущности начал.

Иронический тон получает полное господство, как только Гегель переходит к тому, как обычно в «новейших романах» *разрешается* этот конфликт: «Ибо это кончается тем, что субъект обламывает себе рога, вплетается со своими желаниями и мнениями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцепление и приобретает в нем себе соответствующее местечко». Итоги «учения» для героя состоят в данном случае в том, что его отношения с

миром *утрачивают субстанциальный характер*. Герой убеждается в «неподатливой прочности» мира и лишь в этом смысле осознает его, так сказать, обоснованность. Он находит себе место в наличной системе отношений и вместе с тем самоограничивается, утрачивает «поэзию сердца». Отсюда и следующий, пользующийся наибольшей известностью, пассаж: «Сколько бы тот или иной человек ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как и другие». И далее еще несколько замечаний в том же тоне о семье и службе, которые заставляют героя ощутить «всю ту горечь похмелья, что и другие» [Гегель, 1969. С. 305].

Ирония Гегеля относится, как видно, совсем не к тому типу сюжета, о котором шла речь в рассуждении о «буржуазной эпопее». Сходство двух случаев заключается только в понятии «ученичества». Зато радикально различны его *итоги*.

Признание «подлинного и субстанциального начала в мире» вовсе не ведет к превращению в филистера человека, открывшего для себя родство между этим началом и «бесконечным законом сердца» в собственной личности. В таком случае путь героя предстанет художественным «восстановлением индивидуальной самостоятельности», к которому направлен также творимый усилиями человека реальный ход истории. Гегелевской иронии удостаивается тот тип «романа воспитания», в котором, по словам М.М.Бахтина, «наличный и устойчивый в своей наличности мир требовал от человека известного приспособления к нему, познания и подчинения наличным законам жизни». Здесь «становление человека было его, так сказать, частным делом, и плоды этого становления были также частнобиографического порядка, в мире же все оставалось на своих местах». Напротив, содержание позитивных суждений Гегеля об итогах «учения» героя в романе можно соотнести с характеристикой М.М.Бахтиным «реалистического типа романа становления», одним из первых образцов которого он считает гегелевского «Вильгельма Мейстера» [Бахтин, 1979. С. 202–203].

Возможно, что замечания Гегеля о способах разрешения или очерпывания конфликта в романе ориентированы еще на какие-либо произведения. Так или иначе, ясно, что они характеризуют определенные разновидности жанра, представленные для философа некоторыми образцами. Каков же не эксплицированный Гегелем критерий сравнения или какова, по его мнению, инвариантная структура романа?

Все указанные в «Лекциях по эстетике» способы разрешения

конфликта в романе связаны с *изменением точки зрения субъекта*. На этой основе они в действительности и различаются. Все зависит от того, доступен ли «примиряющий» взгляд на мир *только автору* (тогда путь к разрешению конфликта — переход от точки зрения героя к авторской) или он достижим *также и для героя* (тогда этот путь — внутреннее изменение героя, т.е. «ученичество» или «воспитание» его). Авторский «разумный» взгляд может быть комическим или трагическим осознанием жизни; следовательно, романы этого типа более близки драме. Но и те разновидности жанра, в которых осуществляется переход от первоначальной позиции героя к его новому и более высокому миропониманию, отличаются от «настоящего» эпоса тем, что допускают существование двух *различных* и в то же время *относительно равноправных* точек зрения.

Ведь в ту «целостность мирозерцания и взгляда на жизнь», которая характерна для романа, входят одновременно и точка зрения, с которой основное содержание жизни — **конфликт** между «поэзией сердца» и «прозой отношений», и другая точка зрения, с которой сущность действительности, в том числе и современной, — **единство** человека с «подлинным и субстанциальным началом» мира. При этом обе позиции потенциально или реально принадлежат *одному и тому же сознанию* (автора или героя), *активное движение* которого и создает роман как «единую целостность»⁴.

Как уже говорилось, «современное прозаическое состояние», подразумевающее рассудочность индивида и «упорядоченный собственными силами мир», — лишь один аспект действительности. Другой ее аспект — «бесконечный закон сердца» в человеке и «подлинное и субстанциальное начало» (т.е. другая бесконечность) в мире. Конфликт возникает, во-первых, потому, что точка зрения субъекта на внешний мир *ограничена*: он видит себя включенным лишь в связи, присущие «современному состоянию». Во-вторых, дело еще и в том, что субъект проявляет активность: принимая готовые отношения действительности рассудком, не принимает их сердцем, т.е. предпочитает конечному бесконечное. *Переход* от точки зрения героя к авторской или *изменение* позиции героя (открытие родства между «поэзией сердца» и «субстанциальным началом») — следующий шаг по тому же пути. Этот шаг *не отменяет* первоначальной позиции в ее пределах, а *выводит за* эти пределы. Первая точка зрения везде — **необходимый момент становления** второй; различие лишь в том, что в одном случае в итоге выявляется расхождение позиций героя и автора, а в другом — их совпадение.

Если акцентирование роли субъекта, известное равноправие в романе различных (в чем-то и противоположных) жизненных пози-

ций и сама существенность такой коллизии сближают этот жанр с драмой, то сохраняющаяся преемственная связь с «настоящим эпосом» проявляется в стремлении раскрыть все объективное многообразие мира в его наличном состоянии, что невозможно без ретардации: разрешение конфликта все время отодвигается. В то же время расширение сферы действия означает углубление конфликта.

В результате *утверждение* реальности и необходимости «современного состояния» сочетается с *отрицанием* этого состояния в свете более подлинной действительности исторического становления. Такое единство противоположностей — то самое главное свойство структуры романа, которое позволяет ему «вновь завоевывать для поэзии утраченные ею права», оставаясь вместе с тем на почве реальной, «прозаически упорядоченной действительности».

Таким образом, структура романа, по Гегелю, сочетает в себе свойства эпоса и драмы, воплощая *объективную необходимость* исторического становления, *преобразованную* в процесс *изменения позиции субъекта*. Этот процесс есть переход от отрицания рассудочности и прозы современной жизни к отрицанию этого отрицания. Иначе говоря, структура романа — воплощенная диалектика.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ К эстетике Гегеля в целом такой подход осуществлен (см., напр.: [Peres C. Die Struktur der Kunst im Hegels Ästhetik. Bonn, 1983]).
- ² Автор указывает на связь этой особенности интеллектуальных построений Блока с неомифологизмом [Максимов, 1981. С. 344]. Но и эстетика Гегеля, при всем ее рационализме,— порождение постромантической эпохи и сохраняет глубинную и в то же время осознанную ориентацию на миф.
- ³ Ср. размышления о различии между романом и драмой в «Годах учения Вильгельма Мейстера» [Гете, 1978. С. 251].
- ⁴ По точному замечанию Н.С.Лейтес, в романе Гегель находит «более активную позицию субъекта повествования», чем в эпосе. Но именно поэтому неточно другое положение: о том, что Гегель рассмотрел преимущественно «объектную организацию» жанра [Лейтес, 1982. С. 22–23].

**В.Г.БЕЛИНСКИЙ НА ПУТИ К ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ.
ЛИРИЗАЦИЯ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП
«ЭПОСА НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

В «Литературных мечтаниях» (1834), дебюте молодого Белинского, критическом пробеге по русской литературе, есть место размышлений — общих с веком — о природе и судьбах литературы: «Лиризм, эпос, драма: отдаете ли вы чему-либо из них решительное предпочтение...?» И далее: «Разделение поэзии на роды не есть произвольное: причина и необходимость оно скрывается в самой сущности искусства. Родов в поэзии только три и больше быть не может» [Белинский, 1977. Т. 1. С. 114].

Что имеет в виду Белинский, говоря о «сущности искусства»? Почему три и только три рода литературы? Искусство, его «сущность» Белинским-диалектиком понимается как мир изменяющихся отношений. Содержательная же форма — предмет диалектика — в своем разворачивании обнаруживает три типа отношений своих сторон, характеризующих настоящее, прошлое и будущее, — «классическую», «романтическую» и «новейшую» фазы искусства. В диалектическом цикле этих фаз три и «больше быть не может». Потому, очевидно, и родов литературы только три. Каждый из них — определенный тип отношения сторон содержательной формы: форма-содержание, герой-автор.

В 80-х годах было выдвинуто положение о Белинском, «новом звене в развитии мировой эстетики после Гегеля», — непревзойденном «теоретике реализма». Ни один из теоретиков литературы, ни в русском, ни в зарубежном литературоведении и по сей день «не представил проблему реализма с такой полнотой, таким богатством идей и мотивов, не обнаружил необходимость реализма с такой убедительностью, как это сделал Белинский» [Днепров, 1984. С. 121]. Точно и верно сказано о том, что Белинский «обнаружил необходимость реализма», но и здесь — см. раздел «Жанр и литературное направление» — используется понятие «реализма» вообще, не прикрепленного ни к какой эпохе. Необходимо и здесь тер-

минологическое и смысловое уточнение. Гегеля сформировал романтический этап второй эпохи (фазы) жизни искусства. Определив романтизм как начало художественного процесса Нового времени, и опираясь на это открытие, Гегель повернулся к прошлому и универсально, всеобъемлюще подвел итог всему художественному развитию. Взгляд в будущее редуцирован. Белинского сформировал другой этап той же фазы, появление первых значительных произведений критического реализма, «эра», в которой «огнем струилась по всем отраслям литературы и творчески их питала» философская мысль — «причудливое сплетение <...> социального вопроса с умозрением, с самыми острыми вопросами о Боге и о мире» [Блок, 1990. С. 25].

Но Белинский не укладывается во вторую фазу искусства. Как вся литература в золотой век своего развития, со всем ее разнообразным, разновременным составом, он устремлен «вперед» (в гоголевском понимании этого слова) и — дальше ее, за пределы направления. В его трудах, даже в рамках одной статьи, совмещаются два противоположных определения предмета литературы, два потока аргументации, не увязанных пусть в противоречивое, но единство. В одном из них он — теоретик литературного направления с активным духовным автором (критический реализм), в другом этого автора в его аргументации нет. Как и в чем Белинский прорывается в новое бытие литературы и реализма — историческое? И другое: несведенность противоречащих друг другу определений предмета литературы в его статьях не есть ли — в ряде случаев — результат трудности осмысления произведений критического реализма, их сложной, противоречивой природы? Для того, чтобы избежать одностороннего подхода к наследию великого критика, необходимо исходить из контекста всех его работ, видеть в его концепции целенаправленный, безустальный, подвижнический поиск.

Уже во второй крупной программной статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) Белинский, используя в своих размышлениях о литературном развитии — отечественном и мировом — понятия жанра и рода, по сути, разрушает классические теории жанрового канона. Роман и повесть признаны полномочными представлять свою современность как жанры, в которых он особо подчеркивает их новую, «смешанную», или, как мы теперь говорим, синтетическую, природу, — синтез жанров с огромным современным — историческим — содержанием. И роман не просто вытеснил («убил») все предшествующие жанры (оду, эпическую поэму, балладу, басню, даже романтическую, пушкинскую поэму), но их всех «поглотил». «В каких книгах излагается и жизнь человеческая, и

правила нравственности, и философические системы, и, словом, все науки? В романах и повестях...» [Белинский, 1977. Т. 1. С. 140]. Критик предсказывает, что роман «может быть, будет надолго или навсегда удерживать почетное место <...> завоеванное им между родами искусства».

Причина превращения «всей нашей литературы в роман и повесть» не результат воздействия «гения», «могущественного таланта», а следствие «общей потребности» и «господствующего духа времени» — потребности в резком сближении литературы с действительностью.

Вот выписки из его статей, в которых выделяется эта тенденция. «Если сила и мощь отдельно действующих лиц в нашей литературе поражает нас невольным удивлением, то чем же должна быть наша литература, когда она сделается выражением национального духа и национальной жизни?.. И мы уже видим начало этого желанного времени... Да будет!» [Там же. Т. 4. С. 447].

В 1846 г. Белинский так формулирует магистральное направление развития русской (от Ломоносова) литературы, которое одновременно определит критерии ее оценки: «...До Пушкина все движение русской литературы заключалось в стремлении, хотя и бессознательном... сблизиться с жизнью, с действительностью...» [Там же. Т. 8. С. 158].

В 1847 г.: «Ни в одном русском писателе это стремление не достигло такого успеха как в Гоголе... Этим он совершенно изменил взгляд на самое искусство [Там же. Т. 8. С. 351].

Чернышевский, комментируя Белинского в «Очерках гоголевского периода», подключается к нему, как бы выходя за пределы литературных проблем в самую жизнь: «Итак, зрелость определяется степенью близости к действительности» [Чернышевский, 1939. Т. 3. С. 227]. Прослеживается, по сути, развитие, историческое созревание народа, «героя», а потому — как раз в будущем «истинная эпоха литературы» [Белинский, 1977. Т. 1. С. 51]. Можно сделать вывод, что имеется в виду выход за пределы критического реализма в XIX в.

Эти положения Белинского, разумеется, отнюдь не означают того, что он — диалектик — представлял себе литературный процесс как развитие прямолинейное.

Обращаясь к прошлому (статья «О русской повести...»), к движению всемирной литературы от эпохи «младенчества человечества» до эпохи «возмужалого» человека своей современности, а в жанрах — от эпопеи древних к роману и повести, — Белинский характеризует как будто тот же процесс сближения литературы с дей-

ствительностью. Но присмотримся к этим характеристикам. Критик представляет движение от «идеальной поэзии» древних (он называет ее черту в терминах современного ему искусства: «пересоздание» жизни поэтом по «собственному идеалу») к «реальной поэзии» («воспроизведению» жизни «во всей ее наготе и истине») и многосторонне раскрывает этот переход.

От мира вымысла и чудес, образов солнца как «колесницы Феба», купола неба как «звездного Олимпа, жилища богов бессмертных», к миру «высокой простоты и естественности», «истины», «действительности». От подчинения человека «Судьбе», какой-то грозной и неотвратимой силе, к осознанию человеком себя как «индивидуальности с свободной волею», от лиризма как «восторга» перед природой к «исследованию» ее, к скорбным «вопросам». От героя-«полубога» к «частному человеку» (исчезновению героя). От незнания к знанию.

Эти сдвиги в движении жанров намечены и переданы глазами человека «младенчествующего народа», как если бы тот испытал и отверг как ненужное, неподходящее ему современное искусство. «Что ему жизнь и судьба какого-нибудь частного человека — этот роман, так простой, и так обыкновенный? Давайте ему царя, полубога, героя! Что ему картины частной жизни с ее заботами и хлопотами, с ее высоким и смешным, с ее горем и радостью, любовью и ненавистью — эта повесть, так мелочно подробная, так суетно ничтожная? Разверните перед ним картину борьбы народа с народом... дайте ему поэму, поэму огромную, величественную, полную чудес...».

Представлено как бы падение искусства с неба необыкновенного на землю обычного, повседневного. Но ведь и обратный ход мысли присутствует — в небо, ибо к «действительности» как «истине». Здесь важно не упустить различия Белинским понятия «жизни» и «действительности». Эпопея древних была «согласна с жизнью, но в раздоре с действительностью» (выдел. Бел.), «истиной». Это последнее — действительность как истина — и продолжим ход мысли критика — как субъективность поэта, как его лиризм — и понято Белинским как главная черта романа, «эпоса нашего времени», его критерий, может быть, даже его структурообразующий принцип.

Эта же противоречивость — метание между жизнью и идеалом — в таких высказываниях: «Мы требуем не идеала жизни, а самой жизни как она есть» [Белинский, 1977. Т. I. С. 146] и, с другой стороны, утверждение, что «идеальная поэзия» древних не исчезла, а изменилась в Новое время, и что именно эта поэзия и отвечает

«духу нашего времени», своеобразию современного художественного процесса. «Именно в наше-то время и возможна она, и нашему времени представлено развить ее» [Там же. Т. 1. С. 146]. В этом же плане в другой статье: «Мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтобы изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос».

В этих двух положениях содержится обобщение двух типов отношений в художественном мире, видимо, и современного Белинскому, и будущего. Второе положение — не сама жизнь, а «воплъ страдания» поэта-автора — выразило, думаю, искомое Белинским понятие о структуре «эпоса нашего времени», его субъективизме и лиризме. Первое же положение — «требование» в произведении «жизни как она есть», «верности жизни до последней степени», ее «портрета, в котором все схвачено с удивительным сходством, начиная от экспрессии оригинала до веснушек лица его...» — это характеристика искусства будущего по произведениям Гоголя, в содержании (теме, сюжете) которого оно готовится.

Вхождение «самой жизни как она есть» в структуру произведения, организованного как «воплъ страдания» поэта, его внутренний мир, предполагает процесс преодоления им своих романтических иллюзий о мире как собственности своего духа. Не потому ли столь категоричен Белинский: «Мы требуем...». Этот процесс сближения литературы с жизнью, ее «верности жизни до последней степени» идет в критическом реализме, нарастая до самого его конца, выливаясь в «неслыханную актуализацию мелочей» в романах Толстого. Термин «воспроизведение жизни» в применении к «эпосу нашего времени» не вполне правомочен: в этот эпос жизнь не входит как герой.

Отдавая предпочтение первому типу отношений в художественном мире, он защищает их оба. В статье «О русской повести...» критик поднимает вопрос о различии лиризма «нашего времени» от лиризма древних.

«Идеальную поэзию» своего времени (к ней причисляются «Фауст» Гете, «Манфред» Байрона, «Дядя» Мицкевича, но — заметим — не включается Гоголь) критик рассматривает как иерархический тип организации содержательной формы, делающий «внешний» мир, и соответственно, форму, служебными, подчиненными выражению «содержания», «субъективности» автора:

«...Для нас внешняя природа, без отношений к идее всеобщей

жизни, не имеет никакого смысла, никакого значения, мы не столько наслаждаемся ею, сколько стремимся постигнуть ее... Отсюда проистекает эта тоска, эта грусть, эта задумчивость и, вместе с ними, эта мыслительность, которыми проникнут наш лиризм...» [Белинский, 1977. Т. 1. С. 146].

И по отношению к современному поэту: «...Если его песнь обращена на внешнюю природу, он не удивляется ей, не хвалит ее, а ищет в ней допытаться тайны своего бытия, своего назначения, своих страданий... В таком случае у него естественность, гармония с законами действительности — дело постороннее, в таком случае он как бы заранее условливается, договаривается с читателем, чтобы тот верил ему на слово и искал в его создании не жизни, а мысли. Мысль — вот предмет его вдохновения. Как в опере для музыки пишутся слова и придумывается сюжет, так он создает, по воле своей фантазии, форму для своей мысли» [Там же. Т. 1. С. 147].

Характеристика «современной» «идеальной поэзии» дается, как видим, заостренно всеобще, как тип мышления эпохи, ее «лиризм» («для нас», «мы», «наш лиризм»), и в ней сразу узнается лиризм Гоголя, не включенного однако в число ее представителей, и выступившего позднее Лермонтова, их «субъективность».

О трудности совмещения в анализах текущей литературы этих двух миров отношений, современного и будущего (предполагающего выход из внутреннего мира в историю?), «идеальной поэзии» и «реальной поэзии», свидетельствует его разбор повестей Гоголя.

Среди потока русских повестей, разгадывая «тайну ее владычества», теперь деспотического, своенравного, не терпящего соперничества, Белинский ищет такую, какая была бы «эталоном жанра» — жанра, думаю, опять не в каноническом смысле, а как освобождающейся синтетической формы — и такого писателя, для которого повесть «была бы родом, а не формой, родом столько же необходимым и безотносительным, как повесть для Бальзака, песня для Беранже, драма для Шекспира», или, в другой формулировке, — «идеей и формой времени» [Там же. Т. 1. С. 162].

Высоко оценивая повести многих писателей, он находит в них черты, которые не соответствуют идеальной форме, «эталоны жанра». Так, у Марлинского, «зачинщика русской повести», — момент искусственности («произведения не созданные, а сделанные»), у В.Одоевского, в творчестве которого «первый раз блеснули идеи нравственности девятнадцатого века», — аллегоричность («не ищите в его повестях повести, ибо повесть для него была не целью, но, так сказать, средством, не существенною формою, а удобною

рамою» [Там же. Т. 1. С. 154]); у Погодина, обладающего «талантом нравоописателя мира простонародного», недостает «задушевной мысли», у Полевого — «удивительная многосторонность», но «излишнее владычество мысли».

Зато только что явившиеся в свет сборники повестей «Арабески» и «Миргород» Гоголя, «поэта по призванию, по невозможности не быть поэтом», признаны «эталоном жанра». И именно потому, что они удовлетворяют его главному критерию, Белинский выдвигает в качестве определения жанра формулу «поэзия жизни действительной»; притом в понятии «действительности» таится двойственность и нерешенность, заключающая в себе сознание разных фаз развития, двух типов отношений: «действительность» — «жизнь как она есть» и «действительность» в идеальном смысле как «истина», «не жизнь, а мысль». Он акцентирует в повестях Гоголя доминанту «реальной поэзии», когда говорит о них в общих чертах (она узнается в такой, например, формулировке: «где жизнь, там и поэзия»), но в его разборе повестей доминантным оказывается тип «поэзии идеальной».

Белинский первым выявил в повестях Гоголя эпос «без героя». Им резко заострены разрыв и дисгармония между их «мелочно-подробной», «суетно-ничтожной» стороной, «наружной пустотой и мелкостью» и их глубиной — «чарами» таланта Гоголя.

«Как сильна и глубока поэзия Гоголя в своей наружной простоте и мелкости! Возьмите его «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни животной, уродливой, карикатурной и между тем принимаете такое участие в персонажах повести, смеетесь над ними, но без злости, и потом рыдаете с Филемоном о его Бавкиде... И что же еще? Гоголь сравнивает ваше глубокое, человеческое чувство, вашу высокую, пламенную страсть с чувством привычки жалкого получеловека и говорит, что его чувство привычки сильнее, глубже и продолжительнее вашей страсти, и вы стоите перед ним, потупя глаза и не зная, что отвечать, как ученик, не знающий урока, перед своим учителем!» [Там же. Т. 1. С. 170].

Чему же обязаны «чары» поэзии? «Верности жизни», изображению «жизни как она есть» или самым ужасным диссонансом между, казалось бы, ничтожеством жизни и ее духовным преображением, авторским лиризмом, тем, что мы слышим «воплъ» страдающей души автора, потрясенной искажением самых драгоценных черт в человеке — радушия, деликатности, верности, слышим и слива-

емя с ней? Очевидно, последним. Так, по сути, думает Белинский. «Гоголь мастер делать все из ничего».

Можно сказать иначе. Перед нами акт романтического «оживотворения», казалось бы, неживых, неодушевленных персонажей — важно, что они показаны не изнутри, а со стороны их внешнего облика и внешних проявлений — пламенной душой автора, при котором они «оживают» (ср. В. Жуковский: «Так пламенно объята мною / Природа хладная была, / И, полная моей душою, / Она подвиглась, ожила» — «Мечты. Песня», 1812, вольный пер. стихотворения Ф. Шиллера «Идеалы»). Можно сказать и еще по-другому. Перед нами процесс разрушения познающей мыслью автора своих «гармонических грез» при встрече с современной жизнью, сама работа сознания, духа автора, обнаруживающий дисгармонию, нецелостность, взаимонедостаточность во всех явлениях жизни.

Погружаясь в мир все новых и новых рождающихся в литературе форм романного жанра, Белинский раскрывает его историческую необходимость, подвижную содержательность. Утверждаясь в мысли, что «форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни», он в своих проникновениях в жанр все точнее определяет его структуру.

Высоко оценивается только та субъективность, которая не допускает отлета от действительности, которая стала страстью, пафосом автора в выражении современности, ее болевых точек.

Вот как характеризуется субъективность: структура романа «Мертвые души» «не допускает» поэта «быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую» [Белинский, 1977. Т. 5. С. 51, выдел. Бел.]. Вот она же, «субъективность», «необъятность содержания» в поэзии Лермонтова: настоящее «внедрилось в него, обвилось вокруг него, оно сосет кровь из его сердца, оно требует всей жизни его, всей деятельности! Оно ждет от него своего просветления, врачевания своих язв и недугов. Он, только он может совершить это как полный представитель настоящего, другой властитель наших дум!» [Белинский, 1977. Т. 3. С. 517].

Гоголь скорбно вопрошал: «И зачем все, что ни есть в тебе обратило на меня полные ожидания очи» [Гоголь, 1940. Т. 6. С. 221]. Критик откликнулся на вопрос, как бы проник в душу писателя и раскрыл его, духовного одиночки, самочувствие в творческом процессе, чувство своей личной ответственности за все и вся.

Может быть, наиболее полно раскрыл Белинский свое понима-

ние деятельности «одухотворяющего» автора в произведении словом «критика» («суждение», в переводе с греческого), от которого по сути и пошло название литературного направления. («Речь о критике», 1841.)

Он отмежевывается от тех, для которых «критиковать значит ругать», называет «самым пошлым понятием о критике» «осуждение рассматриваемого явления или отделение в нем хорошего от худого».

«Критика» — черта времени («мыслящее, судящее, критикующее», для которого характерны «тоска по истине», «голод истины»), это процесс «искания истины»; это синоним «действия разума», «разрушение» разумом старого стихийного целого ради создания нового, отделение истинного от призрачного.

«Разум разрушает явление для того, чтобы оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он найдет себя в нем». И далее: «От процесса разлагающего разума умирают только такие явления, в которых разум не находит ничего своего и объявляет их только эмпирически существующими, но не действительными. Этот процесс и называется критикою». И, сохраняя романтическую мотивацию: «Критиковать значит определять степень живого, органического соотношения частного явления с его идеалом».

В «Очерках гоголевского периода» (1856) Н.Г.Чернышевский, опираясь на движение русской литературы от Гоголя и его осмысление Белинским, и именно на истолкование им «критики», ввел в литературоведение термин-понятие, обобщающее искания века: «...Должно приписать исключительно Гоголю заслугу прочного введения в русскую изящную литературу сатирического или как справедливее его будет назвать его критического направления» [Чернышевский, 1939. Т. 3. С. 18, выдел. Н.Ч.]. А в сноске почти дословно повторил процитированные выше слова Белинского о соответствии или несоответствии изучаемого явления с нормами разума и «благородного чувства»¹.

Однако в движении критической мысли Белинского, а затем критиков 60-х гг. зарождается реакция против субъективных структур нового эпоса, она заканчивается настоящим восстанием против его иерархической организации.

То, что структурообразующим принципом «эпоса нашего времени» Белинский считал тип соотношения автора и героя, представленный лирическим родом поэзии, раскрывается с достаточной определенностью в его теоретической работе «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). Эта работа, часть задуманного им, но не состоявшегося обширного труда «Теоретический и критический

курс русской литературы», в которой он хотел дать «свод идей», содержащихся в своих разбросанных по журналам статьях, создавалась в ту эпоху, когда писатели уже сами настойчиво подчеркивали разрушение и обновление рода и жанра (теккереевский подзаголовок «роман без героя» — классический пример). Тем не менее — и последний пример также этим показателен — они находили его, пользуясь каноническими определениями жанров.

«Убью старое, убью наповал наши риторики, пиитики и эстетики» — такое внутреннее задание содержит труд Белинского. Почему так резко и так грозно? Поэтике нормативной (прошлому) наносится удар со стороны поэтики, которая становится исторической, в век «по-преимуществу исторический», когда искусство прямо соприкоснулось с историей.

Остановимся на статье Белинского «Горе от ума», сочинение А.С.Грибоедова», 1839, тоже программной. В ней отчетливо сказано о том, какой подход Белинский противопоставляет теоретикам классицизма. Для последних авторы, «не выставляющие на своих сочинениях слов: поэма, трагедия, драма...», «хуже чумы». Для них «первая задача» — «определить род произведения». «Если его форма так странна, дика и такая небывалая, что классик недоумевает о его роде», — объявить его сочинение вздорным и нелепым» [Белинский, 1977. Т. 2. С. 191].

Установка Белинского резко иная: различая, например, трагедию и комедию — «из сущности идеи поэзии», а не «из внешних форм и признаков», то есть идя от содержания, он утверждает, что все роды литературы, и эпос, и лирика, и драма, могут быть и комедией и трагедией. Для разграничения, например, трагедии от комедии «мы должны разделить на две стороны самую поэзию, какая бы она ни была — лирическая, эпическая или драматическая: на поэзию положения или действительности, и поэзию отрицания или призрачности». Среди его разъяснений находим и такое: «Действительность есть во всем, в чем только есть движение, жизнь, любовь; все мертвое, холодное, неразумное, эгоистическое есть призрачность» [Там же. Т. 2. С. 196, 198–199, выдел. Бел.].

В этом смысле, пишет Белинский, «трагедия может быть и в повести, и в романе, и в поэме, и в них же может быть и комедия. Что же такое как не трагедия «Тарас Бульба» (напоминается «грозная фигура старого фанатика», попавшего в плен, потянувшись за грошовою люлькою.— *Н.Д.*), «Цыганы» Пушкина, и что же такое «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» (напоминается «великая, бесконечно великая черта художнического гения», аттестация одного героя другим «о, ужас! — гусаком»), «Граф

Нулин» Пушкина как не комедия? Тут разница в форме, но не в идее». Теоретик «реальной поэзии», то есть поэзии, которая многообразно осуществится в будущем, исходит из того, что «элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни» [Белинский, 1977. Т. 2. С. 203].

В статье «Разделение поэзии...» вопрос о «смешанности» новых родовых и жанровых форм — один из главных. В отличие от эпосов древней, пишет Белинский, — это «эпопея нашего времени», «проникнутая насквозь лиризмом и драматизмом и нередко занимающая у них и формы». Некоторые — лучшие — романы он называет «трагедиями в форме романа» или «драматическими романами» (Купер, В. Скотт) и, напротив, древнегреческую трагедию — «эпопеей в драме» или «эпической драмой» (имеется в виду, в частности, участие в ней хора). Он различает, идя от содержания, «лирические поэмы» (Байрон, Пушкин), «лирические драмы» с «лирическими монологами», в которых высвечивается «основная идея» (Шиллер), «лирические произведения в драматической форме» («Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина) [Там же. Т. 4. С. 421].

Важный вопрос: показывая многообразные формы взаимопереходов родовых стихий, возникновение новых и небывалых жанров, отказывается ли он от положения своей первой статьи: «Родов поэзии три и больше быть не может»? Нет! И в этой статье он его повторяет. «Первой задачей Белинского», на которой были сосредоточены все его умственные и душевные силы, была историко-теоретическая: определить каждое новое произведение, так же как все созданные ранее, с точки зрения «сущности искусства», как тип отношения автора и героя, по сути, найти основы его жанрообразования, и тем включить его в цикл мирового литературного процесса, развертывания содержательной формы литературы. Он объединял писателей по участию в той или иной фазе литературного процесса. Ему принципиально важно было ответить на вопрос, который был сформулирован им в обзоре 1840 года: «Скажите, в каком отношении между собою находятся эти поэты — Ломоносов, Державин, Карамзин, Жуковский, Батюшков? Докажите, что Жуковский непременно должен был явиться после Карамзина, а не прежде, — Озеров и Батюшков не прежде их обоих!..» [Там же. Т. 4. С. 423]. На протяжении всей своей деятельности (пятнадцать лет) он проникал в эти связи, в разные типы отношения сторон содержательной формы, — постигал «законы сменения старого новым» [Там же. Т. 4. С. 427].

Он ставил своей задачей понять мировой литературный процесс как «целое» во всей его огромности, напряженности, противоречи-

восте, как «бесконечную, всегда неразрывную цепь», «владеть целым» [Белинский, 1977. Т. 6. С. 97], а каждый отрезок в нем — как его органическое звено, «новый мир мысли и формы». «Звено» процесса — по сути, центральная категория Белинского, которая уточнялась им на всем протяжении исканий. Приведу некоторые ее определения:

— 1840: «...Живое явление, по законам внутренней необходимости возникшее из предшествовавшего ему явления и оставившее после себя какие-нибудь результаты, которые, в свою очередь, породили какие-нибудь явления» [Там же. Т. 4. С. 415];

— о поэзии Лермонтова: «Совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества» [Там же. Т. 4. С. 503];

— 1843: «...Чтоб разгадать тайну мрачной поэзии Байрона,... должно сперва разгадать тайну эпохи, им выраженной, а для этого должно факелом философии осветить исторический лабиринт событий, по которым шло человечество к своему великому назначению — быть олицетворением вечного разума и должно определить философский градус широты и долготы того места пути, на котором поэт застал человечество в его историческом движении» [Там же. Т. 7. С. 105].

Самое методологически точное — художественное явление поставлено в контекст литературного процесса — в труде о Пушкине (1843–1846): «как прежние писатели русские объясняют Пушкина, так Пушкин объясняет последующих за ним писателей» [Там же. Т. 6. С. 80].

В статьях Белинского находим несколько попыток построить трехчастный художественный цикл в категориях отношения форма-содержание («классическое», «романтическое», «новейшее» искусство). Исключительно важным представляется то, что его характеристика родов и жанров тоже выстраивается в трехчастный цикл. В его теоретической работе «Разделение поэзии на роды и виды» категории родов и жанров рассматриваются не столько синхронно (этот аспект присутствует и в статье «О русской повести...», например, вместе с эпосом в эпосе древних говорится о «гимне благодарственному», «бешеном дифирамбе», «торжественной оде»), сколько диахронно: каждый литературный род обозначает определенную фазу литературного процесса, именно ту, на которой данный род получает свое наивысшее развитие; родовая природа жанра выявляет свои предельные эстетические возможности и классическую форму.

Тот же аспект находим и в осмыслении жанра. Допустим роман. Этот жанр существовал уже в античности. Но Белинский называет

роман «эпосом нашего времени». Не потому ли, что этот жанр раскрыл свои предельные эстетические возможности — быть выражением, зеркалом внутреннего мира именно в критическом реализме XIX века? в фазу лирики?

Цикл, построенный как движение фаз классического, романтического и новейшего искусства, и цикл, построенный движением родов — эпос, лирика, драма, — в описаниях Белинского — оказываются идентичными, совпадающими. Проследим это в некоторых выборочно взятых характеристиках.

Из статьи «Горе от ума»: «Великий момент человечества, момент примирения, брачного союза духа с природою в искусстве, по превосходству художественному, следовательно в искусстве по преимуществу, которому равного уже не будет», период «младенчества человечества» («классическое искусство» [Белинский, 1977. Т. 2. С. 186]).

«Перевес идеи над формою», эпоха пробуждения, восстания духа. «Чтобы сознать себя, ему надобно было отрешиться от природы, которая есть его же собственная сторона... Духу надо было явиться только духом, отвлеченно от слитного явления. И он восстал в своем страшном величии, он отвергся природы, как врага своего, как дьявола» [Там же. Т. 2. С. 188–189]. «Не спрашивали: как выполнено художественное произведение, но спрашивали: что выражает оно: содержание отделилось от формы и стало выше ее...; в романтическом мире идея, поглощая собою внимание и удовлетворяя дух, делала форму вопросом второстепенным» [Там же. Т. 2. С. 189]; это период «юношества человечества»; романтическое искусство интерпретируется как фаза пройденная.

Далее: «Примирение первых двух, классической и романтической форм, а, следовательно, и различие от того и другого как двух крайностей». Еще: «Происходя исторически, непосредственно от второго, наследовав всю глубину и обширность его бесконечного содержания и обогатя его дальнейшим развитием христианской жизни и приобретением нового знания, оно примирило богатство своего романтического содержания с пластицизмом классической формы» [Там же. Т. 2. С. 190]. Прошедшее через романтизм «новейшее искусство» характеризуется как повторяющее на новом витке развития классическое, «новый момент уравнивания идеи с формой» [Там же. Т. 2. С. 194]. Так Белинский характеризует свой, современный этап искусства, — по доминанте «реальной поэзии», и входя в противоречие со своей же характеристикой современной «идеальной поэзии», ее «субъективностью». В результате им скорее намечена перспектива, чем охарактеризована фаза.

Парадигма всемирного художественного цикла сквозь призму движения литературных родов выстраивается Белинским преимущественно в аспекте изменяющегося соотношения автор-герой и по образцу цикла древнегреческого искусства. «Эпопея предшествовала у них лире, так же как лира предшествовала драме» [Белинский, 1977. Т. 3. С. 299].

Эпос — «слово», «сказание», «вся полнота жизни», как в Илиаде греков (говоря об эпосе как роде, Белинский имеет в виду прежде всего эпопею). «Все внутреннее глубоко уходит во внешнее, и обе эти стороны <...> не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являют собою определенную, замкнутую в самой себе реальность — событие». «Мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что свершилось само собою» [Там же. Т. 3. С. 296]. «По преимуществу поэзия объективная»... «может явиться только во времена младенчества народа» (об эпопее). Здесь наблюдается неразрывность «простых ремесел» и искусств, прозы и поэзии. В эпосе «царствует судьба».

Лирика — «царство субъективности». «Дух уходит из внешней реальности в самого себя. Внутренняя жизнь все внешнее претворяет в себя. Это мир внутренний, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу» [Там же. Т. 3. С. 296]. Лирический род — это «сам субъект и все, что проходит через него», «предмет здесь не имеет цены», «вся она — ощущение, чувство, музыка».

Драматический род, «высший род поэзии и венец искусства», характеризуется как «синтез» эпоса и лирики. «Внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным)». И для этого рода как для эпоса характерно действие, событие, но «действие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, — здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных воль и характеров».

И сопоставительно: «В эпопее господствует событие, в драме — человек... как разумное сознание, как свободная воля». «Человек есть герой драмы, и не событие властвует в ней над человеком, но человек властвует над событием, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец» [Там же. Т. 3. С. 302–303, выдел. Бел.].

Белинский вводит категорию «коллизии» — «сшибки», столкновения между естественным влечением сердца в героя и его понятием о долге, — в которой дает себя знать «сила и важность события», но разрешение которой «зависит не от события, но единственно от

свободной воли героя». Отсюда — такая черта драмы, как «выбор героем одного из двух совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою». Раскрывается эта черта ситуациями трагедий Шекспира «Гамлет», и особенно «Макбет» и «Отелло», «совершеннейших образцов коллизии, как драматической сущности» [Белинский, 1977. Т. 3. С. 307].

В драме, как и в эпосе, есть «субъект», но это уже не поэт, как в лирике, а, очевидно, личность из внешнего мира, «сферы героя». «Присутствие субъекта в драме имеет совсем другое значение, чем в лирике; он уже не есть сосредоточенный в себе внутренний мир, чувствующий и созерцающий, не есть уже сам поэт, но он выходит (откуда? — Н.Д.) и становится сам для созерцания среди объективного и реального мира, организуемого собственною его деятельностью» [Там же. Т. 3. С. 337].

Как видим, драма характеризуется Белинским и как род будущей фазы, и как жанровое (родовое) явление современного ему этапа. Так, говорится: «Сущность содержания и развития трагедии “Гамлет” заключается во внутренней борьбе ее героя с самим собою». Но где же в ней поступок, изменяющий картину мира, «деятельность» героя? И еще: понятие «события», которое совершается волей свободного героя, не компрометируется ли в трагедиях Шекспира? — «событием» называется преступление («цареубийство» в «Макбете») [Там же].

Обе парадигмы — смена фаз искусства и смена родов — представляют литературный процесс как последовательные ступени развития человека, созидания свободной человеческой личности, которая активно действует в объективном мире, изменяет картину мира (так надо понимать слова: «организуемого собственной его деятельностью»).

В своей теоретической работе Белинский дал предельно четкое определение таких черт лирического рода поэзии, как а) замкнутость внутреннего мира поэта, б) отсутствие в нем «полюса» эпоса, «героя» в его самоценном значении («предмет здесь не имеет цены»). По сути так же он характеризует предмет и задачу романа как художественного произведения: «совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное» [Там же. Т. 3. С. 325].

А.В. Чичерин полагает, что «структурным ядром» «эпоса нашего времени», по Белинскому, является трагедия: «трагедийное строение романа» [Чичерин, 1958. С. 48]. Думаю, что трагедия в концепции Белинского входит как важнейший момент содержания, «оснаст-

ки» нового эпоса. Структурным же ядром его признается лиризм, определение которого, как отмечалось, полностью совпадает с его характеристикой «идеальной поэзии», «субъективности» повести и романа своего времени. Замечу: А.В. Чичерин сам назвал черту романтического романа «лирической замкнутостью»².

Есть еще одна вдохновенно намеченная молодым критиком в его ранней статье «О русской повести...» линия развития мирового литературного процесса. Построенная движением эпических форм, она словно выплеснулась из его концепции развития литературы как неуклонного и противоречивого ее движения в историю.

«И кто знает? может быть, некогда история сделается художественным произведением и сменит роман так, как роман сменил эпопею?» [Белинский, 1977. Т. 1. С. 145].

1). Эпопея — «первый зрелый плод, только что пробудившегося народа», «поэзия идеальная». Эпический жанр еще не разрушенный.

2). Роман — «искусство человечества новейшего», между «поэзией идеальной» (новой) и «поэзией реальной». Ее главой (в масштабе всемирной литературы) назван Вальтер Скотт, проникнутый духом своего, XIX века: он соединил искусство с жизнью, «взяв в посредники историю». Возникает жанр синкретический: жанр перестает ощущаться как форма.

3). История как художественное произведение. Жанровая терминология исключена. (Назову одно среди уникальных синкретических жанровых образований, которые возникли у основания этой фазы, признавшей человека — и все сущее — «правдой», — классический роман-эпопея-драма «Тихий Дон».)

То есть: эпическая структура (эпопея) — лирическая структура (роман, изнутри наполняющийся эпосом) и снова, и по-новому эпос («история как художественное произведение»).

Линейное движение вперед совмещается с циклически возвращающимся движением назад. Развитие жанров разомкнуто в бесконечность.

Еще наблюдение. В характеристике третьей фазы назван не жанр, а история. Можно предположить, что история, которая была скрыта в жанре, когда он играл роль «ведущего героя» литературы (эпохи нормативной поэтики), вышла наружу, и уже не жанр, а сама история выполняет роль движущей силы литературного развития, определяет те своеобразные жанровые синтезы-произведения, в которых находят воплощение творческие замыслы писателей. Жанр является производным истории, исторических сдвигов.

Белинским осуществлен подлинный прорыв в историческое бытие литературы, историческую поэтику. Эту формулу невозможно обойти в раздумьях над огромной проблемой: история и жанр.

Напомним, что и Гегель выходит к признанию всемирной истории как достойного предмета «абсолютного эпоса».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сейчас, переосмысляя Гоголя, Белинскому противопоставляют позицию Ап.Григорьева, который не только в «Выбранных местах из переписки с друзьями», но и во всем предшествующем творчестве художника видел не слово социального обличения («ненависти и вражды»), а «слово добра». Думаю, Ап.Григорьев был в согласии с мечтой (идеалом) и замыслами Гоголя, но в противоречии с творческим законом критического реализма, гоголевскими словами «заносчивыми», словами «запальчивыми» [Гоголь, 1940. Т. 8. С. 267], — той работой разума, которой был разрушен в его творчестве старый стихийный эпос.

В той же характеристике автора — Гоголя, какую Ап.Григорьев дает ему по «Переписке» (человек, «обязанный ответственностью за все действия», с сознанием своей личной вины, «высшего значения своей личной жизни», судом над собой — [Григорьев, 1917. С. 114, 115]), он близок Белинскому, писавшему о том же Гоголе, но в его художественных произведениях.

- ² Не могу не привести мысль современного исследователя, идущую в близком направлении: «Старое мое убеждение, что самый жанр романа не только не продолжение эпоса, а напротив, дальнейшее развитие лирического начала» [Вильмонт, 1990. С. 183].

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ РОДА И ЖАНРА В ПОЭТИКЕ XX ВЕКА

Предмет нашего рассмотрения — методы научного исследования в поэтике XX в., а именно — в области теории литературного рода и жанра. При этом концепции, созданные отечественной наукой, мы попытаемся рассматривать в общеевропейском, а иногда и мировом научном контексте.

Очевидно, что для такого рассмотрения необходимо обосновано и целенаправленно сопоставить различные подходы и связанные с ними понятия. Каковы при этом могут быть критерии отбора источников и сопоставления концепций? Возможен ли «перевод» с одного научного языка на другой (т.е. существует ли такая система понятий, которую можно рассматривать в качестве научного «языка-посредника»)? Любой выбор в этой ситуации может быть подвергнут сомнениям и критике, но он неизбежен.

Критерием отбора источников для нас будет логика эволюции методологических установок и принципов на протяжении XX в., которая проявилась, в частности, и в менявшемся отношении к традиции классической эстетики и поэтики. В то же время речь никоим образом не идет в буквальном смысле об истории исследований в области, которую иногда называют «генологией». Такая история требует полноты материала и строгой хронологической последовательности в его освещении. Мы же, напротив, в отличие от задач реферативного историографического обзора, сосредоточим внимание лишь на самых влиятельных и репрезентативных идеях немногих ученых и при этом — только на поворотных пунктах смены научных методов (ср., напр.: [Маркевич, 1980. С. 209–334]).

Что же касается научного языка-посредника, то, с нашей точки зрения, таковым может быть система терминов и стоящих за ними понятий, созданная М.М.Бахтиным (см.: [Тамарченко, 1996. С. 3–16]). Ведь она, с одной стороны, с достаточно редкой полнотой вбирает в себя традиционнейшее словоупотребление и тем самым прошедшие испытание временем понятия европейской поэтики; а с другой — содержит (на что гораздо чаще обращают внимание) ряд тер-

минов новых и однако за сравнительно короткое время ставших общепринятыми.

Начнем как раз с терминологических замечаний. 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 (см.: [Арон, Сен-Жак, Виала, 2002. С. 248]).

В русской культурной традиции они обозначаются двумя разными словами: французским «жанр» и русским «род». Первое из них по этимологии и по традиции в сфере своей культуры означает и буквально то же самое, что русское слово, и одновременно такие виды произведений, как эпоея, роман, комедия, баллада, ода и т.п. (см., напр.: [Бессьер и др., 1978; Жаретти и др., 2001. С. 198]). В немецком языке аналогичный термин «Gattung» также имеет двойное значение [Кнёррих, 1991. С. 1–2], тогда как в польском, как и в русском, используются два термина: «rodzaj literacki» (литературный род) и «gatunek literacki» (литературный жанр) [Гловиньски, 2001. С. 99–100, 263–264], причем второй из них, по-видимому, — иноязычного (немецкого) происхождения.

Основываясь на этих соображениях, мы в дальнейшем под литературным «родом» будем понимать одну из трех (для немногих исследователей — несколько большего числа) групп произведений, которые выделяются по традиции на основе устойчивых, повторяющихся структурных особенностей, взаимосвязанных и характеризующих следующие аспекты художественного целого: *тематическую* сферу произведения (типические свойства хронотопа и сюжета), его *речевую структуру* (место и роль основных форм авторской речи и речи персонажей) и *границу* (в основном временную и смысловую) между миром героев и действительностью автора и читателя [Тамарченко, 2001а. Стлб. 882–884].

Таково наиболее общее содержание традиционных понятий «эпоса» (эпики), лирики и драмы. Гете называл их «естественными формами поэзии».

Понятие «жанр», также имеющее в виду тип словесно-художественного произведения как целого, само по себе двойственно, а именно соответствует:

1) определенной разновидности произведений, *реально* существующей в *истории* национальной литературы или ряда литератур и обозначенной тем или иным традиционным термином: эпоея, роман,

повесть, новелла, Kurzgeschichte или short story и т.п. в эпике; комедия, трагедия, мелодрама, Lustspiel и др. в области драмы; ода, элегия, баллада, и пр. — в лирике; а также и более конкретно: исторический роман, классицистическая трагедия, романтическая баллада;

2) «идеальному» типу или логически сконструированной модели, основанной на сравнении конкретных литературных произведений и рассматриваемой в качестве их *инварианта*. Это значение термина присутствует, во-первых, в таких «исследовательских» (а не возникших и ставших традиционными в самой художественной практике) обозначениях исторических жанров, как «роман-трагедия», «роман-эпопея», «лирический роман», а также «лирическая драма», «ролевое стихотворение» (Rollengedicht) и т.п. Во-вторых, — в любом научном определении (специальной дефиниции) того или иного исторически существующего литературного жанра, т.е. тогда, когда мы не только констатируем принадлежность к нему ряда произведений, но и объясняем, какова общая для них структура и ее семантика [Тамарченко, 2001a. Стлб. 263–265].

Такое значение термина мы также имеем в виду, когда сравниваем различные произведения как реализации одного и того же исторически существующего жанра или одной и той же его разновидности (например, относим произведения Вальтера Скотта, Гюго и Пушкина к жанру авантюрно-исторического романа — см. [Тамарченко, 1999б. С. 119–139]). В любом варианте этого второго случая — так же, как и в связи с категорией «рода», — возникает вопрос о той теоретической модели литературного произведения, которая соответствует структурной основе его реально существующих разновидностей и является критерием их сопоставления.

Литературный род — категория, необходимая, с одной стороны, для обозначения *группы жанров*, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой, — для выявления основных *возможностей* словесно-художественного творчества и, следовательно, дифференциации важнейших и как бы «над-» или «метаисторических» инвариантов структуры литературного произведения.

Отсюда ясно, что предмет, обозначаемый у нас словом «род», — теоретический конструкт. Его соотносят — в целях проверки адекватности как природе искусства, так и его истории, — с одной стороны, с «произведением как таковым» («род» — один из основных вариантов «произведения вообще»), с другой — с общими структурными признаками ряда близких друг другу жанров («род» — абстрактно представленное единство этих признаков или свойств).

Проблема рода как категории происходит из сложных и проти-

воречивых взаимоотношений философской эстетики и поэтики в процессе исторического развития этих дисциплин. Начиная с античности и до рубежа XVIII–XIX вв. (от Платона и Аристотеля до Шеллинга и Гегеля) осмыслить природу художественного произведения было задачей философии искусства, а выявить свойства конкретных жанров — поэтики. Первая определяла теоретически мыслимые возможности реализовать сущность и задачи искусства в отдельном творческом акте; вторая описывала существующие признанные образцы литературных произведений (вплоть до XIX в. поэтика черпала эти образцы в первую очередь, конечно, из древних классических литератур — греческой и римской).

Принято считать, что философия искусства и поэтика первоначально находились в состоянии синкретического единства, возрожденного на некоторое время в конце XVIII — начале XIX в. Определенные предпосылки их нового синтеза усматриваются также в эстетической мысли рубежа XIX–XX вв. Но расхождение между этими дисциплинами в обозначенном таким образом историческом промежутке (середина XIX в.) выразилось в том, что категория литературного рода приобрела функции, в сущности, маргинальные.

Любопытно в этой связи, что если, например, у Гегеля явно важнее эта категория, хотя значимость конкретных исторических жанров в его системе идей вполне сохраняется, то Бахтин говорит почти исключительно о жанрах. Указывая, например, в античности, основные направления, по которым творческая энергия идеального «прообраза» отливается в ряд известных традиционных (жанровых) форм, категория рода могла органически сочетаться с нормативной поэтикой (ср.: «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, 1987. С. 10]). Но она оказалась лишней в условиях характерного для поэтики XIX в. (например, у А.Н.Веселовского) объективно-научного изучения исторической жизни конкретных жанров.

Иначе складывается круг проблем теории жанра. Главный для нее вопрос — соотношение между двумя указанными значениями термина, а вместе с тем между теоретической моделью жанровой структуры и реальной историей литературы.

В традиционных жанрах такой инвариантной структурой был канон, поэтому она вполне улавливалась эмпирическим описанием (об этом понятии см.: [Лосев, 1964; Лосев, 1973]). Между воспроизводимым образцом и его воспроизведением в этом случае — отно-

шение *вариации*, которое должно быть зримым, очевидным. В жанрах, которые приобрели ведущую роль или впервые возникли на рубеже XVIII–XIX вв. (роман, романтическая поэма), т.е. неканонических, напротив, «порождающая модель» не была *тождественна* структурной основе данного конкретного произведения, поддающейся наблюдению и описанию.

Так, в известной монографии В.М.Жирмунского о романтической поэме у Пушкина и Байрона «единство литературного жанра» усматривается, как и в доромантической литературе, во взаимосвязи «элементов тематических и композиционных» [Жирмунский, 1978. С. 178]. Но вот оказывается, что Пушкин, воспроизводя созданные Байроном образцы подобного единства, в то же время радикально изменяет *субъектную структуру* произведения (наиболее очевидно — в самой значительной из «южных поэм», в «Цыганах»). Как формулирует ученый, «герой по-прежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры»; «поэма Байрона написана с точки зрения любовника-Гяура, поэма Пушкина — с точки зрения покинутого мужа — Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения байронический сюжет совершенно меняет смысл» [Жирмунский, 1978. С. 45–46]. Не случайно именно в эпоху романтизма возникла тенденция (сказавшаяся уже в теории романа у Гегеля и Шеллинга) «накладывать» на реальную жанровую структуру произведения модель литературного рода или видеть в ней сочетание признаков разных родов: это был поиск *нового инварианта* для неканонических жанровых форм.

Концепция литературного произведения, сложившаяся в классической эстетике, успешно применялась — опять-таки Гегелем и Шеллингом или Гете и Шиллером — для сравнения эпики и драмы, а также в характеристике лирического произведения «как такового». Она могла сочетаться (у того же Гегеля) с философским историзмом [Тамарченко, 1994б. С. 3–14]. Но она не могла быть перенесена в теорию жанра с того момента, как эта теория перестала быть нормативной и — примерно со второй половины XIX в. — начала складываться заново на почве исследования реальной истории литературы или истории культуры: например, у А.Н.Веселовского — при изучении зависимости структуры фольклорных и средневековых жанров от бытовых и исторических условий их функционирования.

На рубеже XIX–XX вв. возникли предпосылки синтеза философско-эстетической концепции произведения с историческим изучением жанров. Об этом свидетельствует замечательная статья Вяч.Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1916), в которой заметно

воздействие эстетики и философии истории Ницше — в первую очередь, его трактата «Рождение трагедии из духа музыки» (второе изд., включающее «Опыт самокритики», — 1886). Но вскоре в связи с мощным развитием европейского и русского формализма представления о константных структурах произведений отошли, как тогда казалось, в область метафизики, а поэтика переориентировалась на лингвистическую реальность текста.

1

Методологическая проблема различий между возможностями и приемами, с одной стороны, изучения исторически сложившихся разновидностей литературных произведений (жанров), с другой — конструирования «идеальных типов» или создания теоретических моделей словесно-художественных произведений (к каковым принадлежат, в частности, и традиционные представления о трех «родах») была впервые, по-видимому, сформулирована — 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. — 1920).

Здесь прежде всего эстетическое (как непосредственно индивидуальное постижение) противопоставляется логическому — отвлеченному и обобщающему познанию, причем первое служит фундаментом для второго: «Человеческий дух может перейти от эстетического к логическому, разрушить выражение или мышление индивидуального мышлением универсального, разрешить выразительные факты в логические отношения, именно потому, что эстетическое является первой ступенью по отношению к логическому». Это означает однако неприменимость научных понятий для характеристики художественных произведений: «Заблуждение начинается тогда, когда из понятия хотят вывести выражение, а в замещающем факте открыть законы замещенного факта, — когда не замечают различия между второй ступенью и первой и вследствие этого, поднявшись до второй, утверждают, что находятся в сфере первой. Это заблуждение носит название теории художественных или литературных родов» [Кроче, 1920. С. 40–41]. (Здесь и далее все выделения в цитатах принадлежат цитируемым авторам.) Слово «род» в данном случае — один из двух возможных вариантов перевода, поскольку итальянское *genere*, как и французское *genre*, обозначает также «вид».

При этом философ не отрицает саму возможность «связи по подобию между выражениями или произведениями искусства. <...> Такие подобию существуют, и благодаря им произведения искусства могут быть располагаемы по тем или иным группам. Но все это

такие подоби́я, которые обнаруживаются между индивидуумами и которых нельзя никоим образом зафиксировать в абстрактных характеристиках. <...> и состоят они просто-напросто в том, что называется семейным сходством и вытекает из тех исторических условий, при которых рождаются различные произведения искусства, и из внутренней душевной родственности артистов» [Кроче, 1920. С. 83].

Более объективную и обоснованную постановку вопроса содержит ряд исследований 1950–60-х гг. Например, в книге Э.Лэммерта «Структуры повествования» (1955) различение «исторических» и «философских» жанров возводится к Гердеру, причем эпика, лирика, драма «как устойчивые и охватывающие главные группы, которые размещаются во всяком случае *над* жанрами», как «*типические формы поэзии обозначают именно — не принимая во внимание возможное преобладание одного из типов в данное время, у данного народа или поэта — ее всегдашние возможности*». «Жанры для нас — ведущие исторические понятия, типы — аисторические константы. Их открытие поэтому — собственная задача науки о поэзии» [Лэммерт, 1991. С. 13–16] (автор использует выражения «Hauptgruppen» и «Typen», видимо, по той именно причине, что немецкое «Gattung» обозначает не только жанр, но и род). В конце 1960-х гг. проблема четко сформулирована Цв.Тодоровым: «Чтобы избежать всякой двусмысленности, следует постулировать существование, с одной стороны, *исторических жанров*, с другой — *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции. Наши школьные знания о жанрах всегда относятся к историческим жанрам; так, мы говорим о классической трагедии, потому что во Франции были созданы произведения, в которых открыто провозглашалась их принадлежность к этой форме литературы. Примеры же теоретических жанров можно найти в античных поэтиках. Диомед (IV в. до н.э.), вслед за Платоном, разделил все произведения на три категории: те, в которых говорит только рассказчик; те, в которых говорят только персонажи; наконец, те, в которых говорят и рассказчик и персонажи. Эта классификация основана не на сопоставлении произведений различных эпох (как в случае исторических жанров), а на абстрактной гипотезе, в которой утверждается, что субъект сказывания есть наиболее важный элемент литературного произведения и что в зависимости от природы субъекта можно выделить логически исчислимое количество теоретических жанров» [Тодоров, 1997. С. 9–10] (напомним, что французское *genre* обозначает и «жанр», и «род», так что «теоретические жанры» в данном случае вполне соответствуют русским «родам»).

Наряду с принципиальным методологическим разграничением «теоретических» и «исторических» типов литературных произведений в поэтике XX в. существует (и даже более популярна) тенденция его игнорировать и обходить.

Во-первых,— в пользу создания неких «синтетических» — как в формальном, так и в содержательном отношении — конструкций. Большую популярность и значительное влияние приобрел такой способ решения проблемы «род и жанр», для которого принципиального различия между этими категориями как бы не существует, поскольку «эпическое», «драматическое» и «лирическое» считаются универсальными «началами», выступающими всегда в комплексе и присутствующими в любом жанре, но в различных сочетаниях и пропорциях.

Такова позиция Э.Штайгера в его широко известном исследовании «Основные понятия поэтики» (1948): «<...> у меня есть идея о лирическом, эпическом и драматическом. Эта идея однажды открылась мне на примере. Примером предположительно явилось определенное поэтическое произведение. Но не только это необходимо. Пользуясь выражением Гуссерля, “идеальное значение” “лирического” я могу узнать, находясь перед ландшафтом; что такое эпическое, может быть,— перед потоком беженцев; смысл слова “драматический” запечатлел во мне, возможно, некий спор. Такие значения несомненны <...> идея «лирического», которую я однажды постиг, так же незыблема, как идея треугольника или как идея “красного”, объективна, независима от моего желания. <...> Никто не думает при словах “лирическое настроение”, “лирический тон” об эпиграмме; но каждый думает при этом о песне. Никто не думает в связи с “эпическим тоном”, “эпической полнотой” о “Мессиаде” Клопштока. Думают ближайшим образом о Гомере, и даже не обо всем Гомере, а о некоторых преимущественно эпических местах, к которым можно присоединить другие, более драматические или более лирические. На таких примерах необходимо разрабатывать понятия рода. <...> Кардинальные примеры лирического предположительно будут найдены в лирике, эпического в эпосах. Но то, что где-то может встретиться произведение, которое было бы чисто лирическим, чисто эпическим или драматическим, об этом нельзя договариваться с самого начала. Напротив, наше исследование придет к результату, что каждое подлинное поэтическое произведение уделяет место всем родовым идеям в различной степени и разными способами и что многообразие долей лежит в основе необозримого изобилия исторически становящихся видов» [Штайгер, 1968. С. 8–11].

Характеристики литературных жанров по таким принципам

(правда, не всегда достаточно от-refлектированным) весьма распространены: балладу, рассказ в стихах и романтическую поэму называют «лирико-эпическими» жанрами; часто выделяют жанры лирической и эпической драмы. Что же касается романа, то в этой области находят все три «родовые» варианта: романы «эпический», «драматический» и «лирический» [Днепров, 1980. С. 100–133]. По этому поводу необходимо сказать, что у Штайгера и его последователей ни род, ни жанр не считаются существенными и своеобразными типами художественного целого, не мыслятся в качестве самостоятельных структур, каждая из которых имеет особую эстетическую функцию в общей системе литературы.

Таким образом, изучение исторически существующих (жанровых) структур или моделирование структур родовых оказываются подменены, если можно так выразиться, лепкой из всегда трехсоставной, но по-разному замешенной пластической массы одновременно *наджанровых* и *межродовых* конструкций.

Во-вторых, существует и другой способ обойти интересующую нас методологическую проблему — подменив вопрос о типе художественного целого вопросом о типе текста.

Следующее место в академической трехтомной теории литературы являет собой весьма яркий пример попытки доказать, что категория рода точно так же опирается на фактически существующие внешние признаки текста, как и категория жанра (особенно канонического): «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, Кожин, 1964. С. 19].

Насколько убедительна приведенная характеристика родовых свойств эпического произведения, мы скажем в другом месте. Здесь достаточно заметить, что «совокупность коротких реплик ряда лиц» мы можем найти не только в драме, но и, например, в рассказах-сценках И. Горбунова или раннего Чехова. Что же касается «отрезков стихотворной речи», то какой их объем допустимо считать «небольшим»? Существуют, между прочим, весьма небольшие поэмы (и особенно — отрывки из поэм, считавшиеся в эпоху роман-

тизма самостоятельными произведениями), а также короткие былины и уж тем более — совсем маленькие стихотворные басни. Поэтому книга, состоящая из «небольших отрезков стихотворной речи», вовсе не обязательно представляет собой сборник лирических стихотворений.

Приведенная исследовательская конструкция трех типов текста в действительности не определяет границы родовых структур, содержательность же этих структур остается при таком подходе целиком за пределами рассмотрения.

«Теоретический» характер категории рода выразился в ходе исторического развития поэтики 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», должествующее (по неизвестной причине) быть общим, например, для эпоса и романа, приходится сосредоточиваться на особенностях текста произведений, относимых обычно к эпике, драме или лирике, чтобы именно в них найти надежные и убедительные признаки «родовой» общности.

Задача современной теории литературного рода — найти методологически продуманное и обоснованное сочетание двух этих подходов. Пока эта задача не решена, отсутствует единый метод определения «родовых» структур произведений, относимых к эпике, драме и лирике, а следовательно, и критерий сравнения этих структур друг с другом.

С одной стороны, в процессе развития поэтики возникают различные формы экстраполяции структурных особенностей одного из трех литературных родов на другие.

Исторически ранее всего сложилась теория драмы, причем наиболее влиятельной оказалась — под именем «катарсиса» — концепция эстетического переживания читателем-зрителем катастрофы героя. Отсюда стремление — вплоть до поэтики XX в. — универсализировать эту концепцию. Такова, например, попытка Л.С.Выготского использовать понятия катастрофы и катарсиса для анализа эпических произведений — басни, новеллы («<...> от басни и до трагедии закон эстетической реакции один: она включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, кото-

рый в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение. Вот этот процесс мы и хотели бы определить словом *катарсис*» [Выготский, 1968. С. 272]).

Поскольку в начале XX в. активизировались исследования в области теории новеллы и в то же время внимание переместилось с предмета изображения на его субъект, в качестве едва ли не синонима катарсиса и в той же функции универсального ключа ко всем родовым структурам иногда (между прочим, и у Л.С.Выготского) выступало и понятие «пуант». Ведь это обозначение «завершительной точки» произведения, в отличие от своего исторического предшественника — понятия «катарсис», предполагает резкую смену позиции субъекта. В частности, это понятие представляет собой, на наш взгляд, имплицитную основу теоретической модели лирического стихотворения, предложенной Т.И.Сильман [Сильман, 1977. С. 5–45].

С другой стороны, эволюция поэтики свидетельствует о том, что родовая структура многомерна, так что необходимо осмыслить принцип взаимосвязи тех особенностей, которые характеризуют различные аспекты художественного целого.

С этой точки зрения, знаменательны выводы С.Н.Бройтмана о трех исторически сменяющихся теориях лирики: «Исполнительская форма и тип высказывания, при котором говорящий “не меняет своего лица”; литературный род, характеризующийся структурно-содержательным принципом “субъективности”; наконец, род литературы, отличающийся специфическим типом отношения (“нераздельностью — неслиянностью”) автора и героя — таковы в самом общем виде три предложенные научные дефиниции лирики» [Бройтман, 1995. С. 28]. Но если в первом случае речь шла о субъекте высказывания, во втором — о его предмете («внутренний мир»), а в третьем — о границе между миром героя и действительностью автора-творца, то перед нами три основных аспекта лирического произведения как целого.

Аналогичным образом мы можем выделить три концепции и в истории теорий драмы. Во-первых, это идея особого эмоционального контакта читателя-зрителя с героем в момент сюжетной катастрофы (т.е. идея катарсиса), которая разрабатывалась от Аристотеля до Ницше; во-вторых, — теория драматического действия, которое основано на конфликте и ведет к его разрешению (от немецкой классической эстетики до современности); в-третьих, — новейшая концепция, согласно которой специфика драмы как рода заключается в особенностях драматического слова (см. одну из первых работ этого направления в нашей поэтике: [Балухатый, 1927]; ср. также: [Хализев, 1978]).

Параллельно этому в теории эпики первоначальное (в античности) акцентирование ценностно-временной дистанции по отношению к герою и событию сменилось сосредоточенностью немецкой философской эстетики рубежа XVIII–XIX вв. на проблемах эпической ситуации и сюжета, а затем — уже в XX в. — специфику рода усматривают прежде всего в повествовании.

Итак, параллельно существуют две противоположные тенденции — к универсализации наиболее характерной особенности одной из «родовых» структур и к уяснению общей для них всех многомерной модели «произведения как такового». Поэтому основой для решения важнейших проблем теории литературного рода могла стать новая концепция структуры литературного произведения. Такая концепция и сложилась в поэтике XX в. на почве теории жанра.

2

Родовую и жанровую инвариантные структуры литературного произведения различать необходимо. Лишь при этом условии возможно увидеть их действительную взаимосвязь.

Так, в одной из современных работ по теории драмы определено характерное для этого литературного рода закономерное соотношение между логикой развития действия и обрамляющими сюжет ситуациями — начальной и конечной. Отсюда и возможность разграничить три жанровых варианта этого соотношения: трагедию, в которой исходная ситуация в итоге разрушается (меняется на противоположную), комедию, где происходит «исправление» начальной ситуации и в этом смысле — возврат к норме, и драму, в которой ход действия направлен к полному прояснению (для героя и читателя) неизменной исходной ситуации [Кургинян, 1964. С. 253–304]. Однако в каждом из трех литературных родов доминируют разные аспекты художественного целого, так что различение жанровых форм не всегда может быть проведено на основе структуры сюжета.

Поэтому для теории жанра имеет основополагающее значение создание такой модели произведения, которая не только объясняла бы его многомерность, но и учитывала доминирование в различных случаях того или иного аспекта его структуры.

Каждое из основных направлений теории жанра в XX в. опирается на один из традиционных подходов к структуре словесно-художественного произведения «как такового». С этой точки зрения, 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 более частные и определенные научные концепции.

Во-первых, жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности, — с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы. Отсюда акцентирование установки на аудиторию, определяющей объем произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру. От поэтик и риторик древности и Средневековья такой подход на рубеже XIX–XX вв. перешел в научное изучение канонических жанров [Веселовский, 1940; Тынянов, 1977. С. 227–252].

Во-вторых, в литературном жанре видят картину или «образ» мира, запечатлевшие определенное мирозерцание — либо традиционно-общее, либо индивидуально-авторское. Такое понимание переходит от критики и эстетики эпохи преромантизма и романтизма к мифопоэтике XX в. (ср.: [Фрейденберг, 1997]), а также преобразуется в концепцию жанра как «содержательной формы» [Гачев, 1969], приводя в иных случаях к разграничению «жанрового содержания» и «жанровой формы» [Поспелов, 1983].

В-третьих, на почве теории трагедии от Аристотеля через Шиллера до Ницше формируется представление об особом аспекте структуры художественного произведения — границе между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, и о специфическом пространстве-времени взаимодействия этих двух миров. Условия такого взаимодействия наглядно воплощены в организации пространства театра: граница между сценой и зрительным залом представляет собой смысловой рубеж двух действительностей. В этой точке происходит «встреча» сознаний героя и читателя-зрителя и преодоление разделяющей их пространственной границы во вневременном настоящем переживания катастрофы. Вместе с тем, катарсис означает новое внутреннее отстранение зрителя от героя, возвышение над его точкой зрения, т.е. возникновение эстетической границы.

Гете (в «Примечании к “Поэтике” Аристотеля») распространил последнее понятие на произведения других литературных родов, предложив обозначить его термином «завершенность» (Abrundung) [Гете, 1980. С. 399]. В трактате Фр.Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» возникла идея своеобразного равновесия дионисийской стихии героя-хора и аполлонического порядка ограничивающей ее формы. В России новый взгляд на структуру произведения через эстетику символизма (полемика Вяч.Иванова с Ницше) перешел в концепцию «зоны построения образа» как определяющего ас-

пекта художественного целого у М.М.Бахтина (об этой полемике и значении ее для теории жанра у М.М.Бахтина см. [Тамарченко, 2001б. С. 116–134]).

В итоге появилась возможность понять форму целого как результат взаимодействия эстетической активности автора-творца и внеэстетической закономерности, которая проявляется в сознании и поступке героя. Тем самым был решен вопрос о внутренней динамике многомерной художественной структуры. Созданная Бахтиным теория жанра как «трехмерного конструктивного целого» синтезирует все три традиции европейской поэтики.

Выдвигая идею «двойкой ориентации жанра» — в «тематической действительности» и в действительности читателя, М.М.Бахтин дает, соответственно, два взаимосвязанных определения «типического целого художественного высказывания». В одном случае акцентирована «сложная система средств и способов понимающего овладения действительностью»; в другом — сказано, что «все разновидности драматических, лирических и эпических жанров» определяются «непосредственной ориентацией слова как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности». Оба аспекта объединяются установкой на завершение: «Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое» [Медведев (Бахтин), 1993. С. 144–151].

Каждый из трех выделяемых ученым аспектов жанровой структуры содержит и позволяет увидеть всю его целостность, но взятую в одном из своих важнейших ракурсов или измерений. Поэтому и возможна характеристика «типа целого художественного высказывания» через любой из них или с акцентом на нем (о концепции жанра у Бахтина см.: [Чернец, 1980. С. 13–21; Лейдерман, 1981. С. 67–85; Тамарченко, 1998а. С. 33–44]).

Вторая из главных методологических проблем теории жанров — смена канонических жанров неканоническими. Можно сказать, что поэтика XX в. переосмысливает конфликт между романтизмом и нормативной поэтикой: обе позиции — и защита твердых правил, и их решительное отвержение — оказываются исторически обоснованными и одновременно правыми лишь относительно, т.е. также исторически.

Каноническими считаются жанры, структуры которых восходят — по представлениям создателей произведений такого рода — к определенным «вечным» образцам. Произведения неканонических

жанров, напротив, не воспроизводят готовые, унаследованные формы художественного целого. Два эти вида жанровых структур сосуществуют в течение многих веков (главным неканоническим жанром считается роман, историю которого принято начинать с эпохи эллинизма), но до середины XVIII в., как известно, доминируют в литературе именно канонические жанры. И, следовательно, сохраняется представление о том, что жанр — устойчивая, постоянно воспроизводимая система признаков произведения, причем признаков, свидетельствующих о некой особой константной содержательности.

За характерными для романтизма декларациями об отказе от «правил» поэтики стоит разрушение прежних традиционных связей между композиционными и стилистическими особенностями произведения, с одной стороны, и его тематикой — с другой. Поэтому именно с эпохи романтизма обычно начинают отсчет периода, в который литературный жанр — в прежнем и, как кажется, единственно возможном его понимании — как будто перестает существовать.

Литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся или выходящие на авансцену литературы после XVIII в., жанрами (таков, в сущности, тезис Ю.Н.Тынянова «Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой» [Тынянов, 1977. С. 276]), либо найти новые, адекватные им научные понятия и методы. Острота проблемы видна из сформулированного Г.Мюллером методологического парадокса: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру» (цит. по [Маркевич, 1980. С. 188]).

Отсюда стремление опереться на такое объективное и доступное точным наблюдениям свойство текста, как его «величина», и установить определенную зависимость между нею и содержанием. Особенно популярен этот подход в изучении эпических жанров: «В области нарративных текстов,— пишет, например, современный исследователь,— существуют две такие противостоящие друг другу формы содержания, одна из которых налагает ограничения на число элементов, участвующих в образовании текста, а другая эти ограничения отменяет. Первая из форм манифестируется в разного типа рассказах, очерках, притчах, анекдотах новеллистического характера, баснях, балладах и тому подобных жанрах, которые составляют корпус коротких нарративов. Вторая форма находит воплощение в про-

странных повествовательных текстах — в житиях, стихотворном эпосе, поэмах, романах и пр.» [Смирнов, 1987. С. 108–109].

Интересно, что хотя Ю.Н.Тынянов, к работам которого восходит высказанная идея, действительно утверждал, что «отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра» (речь идет о поэме), «будет в данном случае *величина*», он в то же время показал, что одна и та же величина текста в различных литературно-исторических контекстах может означать совершенно разное: «Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок *поэмы*, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как *отрывок*, т.е. фрагмент может быть осознан как жанр. <...> в XVIII веке отрывок будет *фрагментом*, во время Пушкина — *поэмой*» [Тынянов, 1977. С. 256–257].

В действительности обрисованный Г.Мюллером логический круг разрывается, во-первых, благодаря существованию жанрового канона. Например, жанровая сущность новеллы — *семантический ореол** такой ее важнейшей (и минимально необходимой для сохранения ее идентичности) структурной особенности, как пуант, т.е. финальная перемена точки зрения (героя, читателя) на исходную ситуацию, связанная с событием новым и неожиданным, противодействующим инерции развертывания сюжета.

Во-вторых, устойчивые признаки неканонических жанровых структур могут быть определены с помощью их соотношения с ведущей структурной особенностью романа — принципиальным для него несовпадением героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью (по Бахтину, как известно, герой романа всегда «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»). Так, на основе этой особенности — и под несомненным прямым влиянием романа — возникает и развивается «внутреннее действие» в неканоническом жанре драмы. Именно такого рода трансформации традиционных жанров Бахтин предлагал обозначать термином «романизация».

Возможность единого подхода к каноническим и неканоническим жанрам и общего критерия их сравнения обеспечена в первую очередь предложенной этим ученым теоретической моделью «трехмерной» жанровой структуры. Впечатляющая демонстрация ее продуктивности — сравнение каноничнейшего жанра эпоса (по мнению М.М.Бахтина, мы находим его в глубочайшей древности «уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим») и «пластичнейшего» из неканонических жанров — романа («жанро-

* Это стиховедческое понятие, на наш взгляд, может быть продуктивно использовано и в других областях поэтики.

вый костяк» которого, по словам ученого, «далеко еще не затвердел»).

В романе при этом выделяются следующие три «основные особенности», «принципиально отличающие его от всех остальных жанров»: стилистическая трехмерность, хронотоп незавершенного настоящего и «зона контакта» автора и читателя с этой незавершенной современностью, в которой строится образ героя. В эпосе названным структурным особенностям соответствуют слово предания, абсолютное эпическое прошлое и абсолютная эпическая дистанция [Бахтин, 1975. С. 454–461].

Однако константным структурам *неканонических* жанров соответствует, по нашему убеждению, специальное понятие, *аналогичное* по своему предмету и функции понятию «канон». По Бахтину, для выявления жанрового инварианта различных романов необходимо попытаться «нащупать основные структурные особенности», определяющие «направление собственной изменчивости» неканонического жанра [Бахтин, 1975. С. 454]. Механизм, сохраняющий одно и то же «направление собственной изменчивости» романа, следовало бы, как нам представляется, называть «внутренней мерой» этого жанра. Последняя, в отличие от канона, не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь логически реконструирована на основе сравнительного анализа ряда произведений.

Речь идет, на наш взгляд, о сопоставлении различных реально существующих вариантов одного и того же *устойчивого соотношения* полярных художественных «языков» в каждом из трех параметров художественного целого, например, в русском классическом романе XIX века. Так, его сюжет сочетает в себе архаические схемы — циклическую и кумулятивную — с новым (возникшим, по Л.Е.Пинскому, впервые в плутовском романе и в «Дон-Кихоте» [Пинский, 1989. С. 322–338]) типом сюжетной ситуации. В его стилистической структуре создается взаимоосвещение «общего слова» (авторитарного или поэтического) и социального разноречия. Наконец, эстетическое завершение строится в нем на взаимодополнительности эпической «зоны памяти» и романной «зоны контакта» [Тамарченко, 19986. С. 29–37].

В структуре любого жанра 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. признаки, отличающие один исторический вариант жанра от других — предшествующих и последующих. Ис-

ходя из этого факта, Ю.Н.Тынянов даже считал невозможным «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся» [Тынянов, 1977. С. 276].

Этому тезису, на первый взгляд, полностью противоположна идея «памяти жанра», сформулированная М.М.Бахтиным. На самом деле эта идея означает, что сохранение той смысловой основы, которая запечатлена в постоянно воспроизводимом структурном инварианте жанра («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» [Бахтин, 1963. С. 142].

Поэтому характеристика структуры жанра в связи с его функцией в данной литературной (в первую очередь — жанровой) системе, т.е. в аспекте синхронии, должна быть предпосылкой освещения этой же структуры в диахронической перспективе. Именно таков, например, подход М.М.Бахтина к проблеме жанровой структуры романов Достоевского. Вначале охарактеризованы основные аспекты «полифонического романа» и его соотношение с иными вариантами романной формы («монологический» роман) в рамках современной ему классической литературы XIX в., а затем исследователь возвращается к истокам жанра романа (его «диалогической линии»), к формам «сократического диалога» и «менипповой сатиры» и прослеживает судьбу этих форм и связанных с ними содержательных концептов в истории европейских литератур — вплоть до романа Достоевского [Бахтин, 1963. С. 142–183].

И в канонических, и неканонических своих разновидностях жанр не просто репродуцирует либо готовую и неизменную структуру (канон), либо принцип индивидуально-творческого выбора, порождающий все новые вариации своего воплощения («внутренняя мера»). Одновременно жанр являет собой непосредственную форму литературного самосознания.

Известный тезис М.М.Бахтина «жанр всегда помнит свое прошлое» имеет вполне буквальное значение: воспроизводящая структура, независимо от сознательной установки автора — переосмысление и переоценка предшествующей и так или иначе воспроизводимой. Авторам, создающим образцы канонических жанров, это позволяет не повторять друг друга буквально, а неканоническим жанрам — сохранять, при всей их изменчивости, собственное тождество.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОРИИ ЖАНРА В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1. Жанр в системе теории литературы

Очевидно, ни одна из литературоведческих категорий не вызывала и не вызывает столь оживленной полемики, как жанр. Но так же очевидно, что ни одна иная категория не оказалась и столь продуктивной. Построение теории и истории литературы с точки зрения жанров — их изменения в историческом времени и пространстве, возникновения новых, модификации или исчезновения старых, подвижности иерархической структуры и т.п. — общепринято в мировой науке о литературе. Однако характерной чертой литературоведения в XX веке стал и определенный скепсис по отношению к этой категории как «устаревшей», «старомодной», даже отрицание и подмена ее такими общими, универсальными категориями, как «литература», «книга». В то же время нельзя не заметить и противоположной тенденции. Порой построение новых теорий жанра — как в случае с американской исследовательницей А. Розмарин, озаглавившей свое исследование «Власть жанра», — становится средством для преодоления сложностей литературоведческого поиска.

Что же нового привносят в современную науку о жанрах англо-американские теоретики? Каковы основные доминанты в их осмыслении жанра и основные модели восприятия, методы исследования? Каков круг еще не решенных вопросов? Какие жанры вызывают наибольший интерес? Каковы новые подходы в оценке и интерпретации традиционных жанров? В сфере возникновения новых жанровых моделей?

Действительно, вопросов очень много, и все они (уже на уровне постановки) свидетельствуют о необходимости аналитического обзора современного англо-американского литературоведения — таких фундаментальных трудов, как «Жанр» Х. Дуброу (1982), «Классификация жанров» (1983) и «Жанр и интерпретация: роль жанрового восприятия в изучении повествовательных текстов»

(1986) Т.Кента, «Власть жанра» А.Розмарин (1986), «Виды литературы. Введение в теорию родов и жанров» (1982) и «Будущее теории жанра» (1989) А.Фаулера, «Вокруг жанра. Новые направления в литературной классификации» П.Хернади (1972), «Сила интерпретации» Е.Хирша (1967) — и других, исследование которых показало бы основные тенденции в осмыслении проблемы жанра. Настоящая работа и представляет собой попытку такого обзора, не претендую на всеохватность и на безусловность высказываемого автором собственного (порой полемического) мнения по поводу существующих жанровых концепций.

Наряду с вышеперечисленными трудами, в обзор включены и монографии французского теоретика Ц.Тодорова 1970-х годов («Жанры и дискурс», «Михаил Бахтин. Диалогический принцип», «Фантастическое: структурный подход к литературному жанру»), ввиду их основополагающего значения для развития англо-американской теории жанра, и (по той же причине) посвященные жанру главы из фундаментальных трудов предшествующего периода — «Теории литературы» Р.Уэллека и О.Уоррена (1949) и «Анатомии критики» Н.Фрая (1959), глава «Теория жанра» из монографии Г.С.Морсона и К.Эмерсон «Михаил Бахтин. Сотворение прозаики» (1990), а также обобщающие статьи о жанре, опубликованные в американском журнале «Жанр» и литературных энциклопедиях, глоссариях и словарях последних лет (сост. М.Абрамс, Р.Фаулер и др.). Последние разделы статьи посвящены исследованию новейших жанровых моделей, представленных в таких известных трудах, как «Метапроза: теория и практика самосознания» П.Уог (1984), «Поэтика постмодернизма: история, теория, литература» (1988), «Нарциссическое повествование: парадокс метапрозы» (1981) Л.Хатчен, «Фантастическое в литературе: определение, жанр, значение» (1988), «Фантастическое в литературе: от готики к постмодернизму» (1990) Н.Корнуэлла, «Вокруг метапрозы» Д.Шепперда (1992). Однако, прежде чем перейти к основному обзору, условимся о терминологии.

Вопрос о жанровом определении, по всеобщему (гласному или негласному) убеждению, является одним из самых важных, сложных, неясных и даже туманных. «Короче говоря, на всех уровнях жанры явно сопротивляются любым определениям» [Фаулер, 1982. С. 40]. Очевидно, именно эта концептуальная неясность и породила некоторую растерянность в современных западных теориях жанра, вплоть до полного самоотрицания и утверждения «исчезновения жанра». Но очевидно и то, что подобные тенденции вызвали и гораздо более сильное сопротивление современных западных теоре-

тиков: во многом опорой послужили концепции М.Бахтина. Так, Ц.Тодоров в монографии «Михаил Бахтин. Диалогический принцип» [Тодоров, 1984] не только утверждает ключевое значение понятия «жанр» для истории литературы, но и первичность этого понятия для понимания поэтики («жанр», с точки зрения французского бахтиноведа, важнее таких категорий, как «школа» или «направление») [Тодоров, 1984. С. 80–81]. Автор одного из наиболее обстоятельных англо-американских исследований в области жанра Х.Дуброу также утверждает всё возрастающую роль жанра и теории жанра в традиционной сфере литературной истории и теории [Дуброу, 1982. С. 113].

Однако что же такое жанр? Вопрос сколь наивный в своей исторической повторяемости, столь и сложный в своей безответности.

Российское литературоведение — еще с 1960-х годов, начиная с публикации глав о жанре в известном труде Отдела теории ИМЛИ РАН «Теория литературы», — стремилось к преодолению распространенного литературоведческого стереотипа, предполагавшего разделение на «форму» и «содержание»: «Единственно верный путь к пониманию жанра лежит через обнаружение его собственной содержательности. Жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание» [Гачев, Кожинов, 1964. С. 21].

Эта тенденция получила углубление и развитие в трудах Отдела теории уже в конце 1990-х. Особенно усилилось требование четкости и категориальности жанровых дефиниций: «Жанр — это тип художественного произведения, объединяющий большую группу литературных текстов и определяемый четырьмя жанрополагающими факторами: темой; углом зрения и отношением автора; эстетическими свойствами жизненного материала, лежащего в основе темы произведения; требованием устойчивой традиции и следованием ей. В известном смысле, эстетическое свойство (возвышенное, трагическое, комическое, драматическое, сентиментальное и т.д.) в жанре обретает четкую кристаллическую структуру, определяя природу жанрового канона. Особенно наглядно это видно на примере трагедии и комедии. Собственно, каждое литературное направление имеет свою систему жанров» [Борев, 1998]. По сравнению с предыдущими периодами усилилось и требование историчности, отхода от абстрактно-умозрительной схематичности в построении жанровых концепций, от нормативных представлений о жанре, не учитывающих его исторически изменчивой природы: «Жанр — это исторически изменчивая категория, существующая не вообще, а в реальности движущегося сознания <...> Жанры — это относитель-

но устойчивые формы поэтического сознания, обладающие свойствами культурной памяти и предопределяющие то, что между литературными произведениями устанавливаются тесные связи, при которых изучение одного произведения подразумевает и познание другого. Жанр — это модель, каждый раз себя воспроизводящая» [Сазонова, 2003].

Одним из самых распространенных в современном западном литературоведении является «синонимический» подход, согласно которому термин «жанр» включается в такой синонимический ряд, как «вид», «тип», «форма» и т.п. [Фаулер, 1993. С. 104; Корнуэлл, 1990. С. 456]. Особо отметим здесь и попытки западного бахтиноведения свести воедино термины «жанр» и «хронотоп»: «С точки зрения жанровых дефиниций, два слова — жанр и хронотоп — становятся синонимичными» [Тодоров, 1984. С. 83].

Если обратиться к более усложненным концепциям, разграничение — как это ни тривиально — неизбежно будет пролегать между понятиями «формы» и «значения». Определение по формальному признаку типично для современных словарно-энциклопедических глоссариев. К примеру, М.Абрамс представляет жанр как литературную «форму» или «тип» [Абрамс, 1994. С. 75]. Типологический подход — довольно распространенный в формулировке понятия «жанр». Так, Х.Дуброу, отмечая происхождение англоязычного *genre* (жанр) не от аналогичного французского термина, но от латинского *genus* (вид), предполагает, что жанр в своей основе относится к литературным типам и, с теоретической точки зрения, может прилагаться к лирике, трагедии, роману, сонету, салонной комедии и т.п. [Дуброу, 1982. С. 4]. Впрочем и вопрос о «форме» не так прост.

Одно из доказательств тому — основополагающая концепция Р.Уэллека и О.Уоррена, в которой, как отмечают российские и англо-американские исследователи жанрологии, решающей является связь между «внутренней» и «внешней» формами: «Жанром можно условно считать группу литературных произведений, в которых теоретически выявляется общая “внешняя” (размер, структура) и “внутренняя” (построение, отношение, замысел, иными словами — тема и аудитория) форма. Достаточным основанием может являться в равной мере и “внутренняя” форма (“пастораль” или “сатира”), и внешняя (диподический стих, пиндарическая ода)...» [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 231].

Одна из современных тенденций в поиске точных определений жанра проявляет себя в применении рецептивно-функционального подхода, подчас дающего неожиданные результаты и позволяюще-

го, к примеру, определять жанр как конвенциональный код прочтения, «код поведения, установленный между автором и читателем» [Дуброу, 1982. С. 2].

Другой «полюс» состоит в определении по значению, по смыслу и способу художественного мышления — здесь уже попытки «оторвать» внешнее от внутреннего кажутся наивными и беспомощными [Морсон, Эмерсон, 1990. С. 275]. А использование терминов «тип» и «форма» обретает совсем иной, содержательный смысл. Г.С.Морсон и К.Эмерсон, ссылаясь на Бахтина, определяют жанры (с точки зрения типологического смысла) как «формы художественного мышления» [Морсон, Эмерсон, 1990. С. 280]. Одной из главных предпосылок для американских ученых стали концепции Медведева (Бахтина), считавшего жанр особым способом мировидения, восприятия реальности [Морсон, Эмерсон, 1990. С. 275]. Так или иначе, определение «по значению» не является прерогативой традиционалистского мышления. Используя типологическую модель в определении смысловых интерпретаций, Е.Хирш даже подчеркивает излишнюю традиционность термина «жанр», хотя и употребляет его при рассмотрении «парадокса индивидуализированного значения и разнообразия в его интерпретации», который может быть разрешен лишь с точки зрения «особых норм особого жанра» [Хирш, 1967. С. 71]. Тем не менее, с точки зрения Е.Хирша, под термином «жанр» скорее всего подразумевается специфический тип, «охватывающий всё значение высказывания» [Хирш, 1967. С. 71]. Более того, согласно концепциям Е.Хирша, жанр является одним из главных способов передачи смысла, формирующегося на уровне авторских интенций [см. об этом: Коэн, 1987. С. 103]. «Когда мы пытаемся определить жанр произведения,— отмечает А.Фаулер,— нашей главной задачей является познание его смысла (значения)» [Фаулер, 1982. С. 38].

Однако сомнение в обязательном и всенепременном существовании жанра как такового (или же его «чистых» форм, неизменных канонов) в литературной практике поневоле вкрадывается в теории жанра — даже, казалось бы, весьма традиционные. Так, Р.Уэллек и О.Уоррен весьма традиционно определяют теорию жанров по принципу, предполагающему «классификацию литературы и литературной истории не через пространственно-временные параметры (не с точки зрения исторического периода или национального языка), но посредством специфических литературных категорий организационно-структурного порядка» [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 226]. Но неожиданно сразу за этим суждением у них следует вопрос о правомерности включения в теорию литературных видов по-

ложения об обязательной принадлежности каждого литературного произведения к определенному жанру, а также об обязательной неизменности жанровых моделей. Уже это, сформулированное в конце 40-х, определение теории жанров и одновременно сомнение в его универсальности приводят к необходимости разграничения традиционных (или классических) и современных теорий жанра. Р.Уэллек и О.Уоррен проводят основное разграничение между ними по принципу классической каноничности (предполагающей неизменность жанровой модели) и — современной гибкости в этом вопросе, допускающей нелимитированное число жанровых видов, возможность «смешанных» жанров и новых гибридных видов, даже на основе соединения противоположных жанров (напр., в трагикомедии). Если классические теории делали акцент на различии между жанрами, «то теперь упор делается <...> на обнаружении общих черт, нахождении того, что явилось бы своего рода общим знаменателем для двух видов, определяющим общность литературных приемов и тенденций» [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 235].

Обращаясь к ставшим основополагающими для современной теории жанров примерам, невозможно обойти вниманием концепцию «фантастического» у Ц.Тодорова и, в особенности, сам принцип и характер объединения многих произведений под знаком единого признака [Тодоров, 1970; Тодоров, 1973; см. также об этом подробнее в отдельном параграфе данной статьи]. Методологическое значение концепции Ц.Тодорова состоит во введении и приложении ментального принципа: в основу определения данного жанра Ц.Тодоров кладет «колебание» читателя [Тодоров, 1973. С. 25–26], или, как отмечает Х.Дуброу, скорее «состояние ума», нежели предмет изображения: колебание по поводу того, как надо интерпретировать изображенные в произведении события [Дуброу, 1982. С. 5]. Также существенна и другая сторона тодоровского подхода — с точки зрения концепта мира: «фантастическое» и читательское «состояние ума», колебание по поводу интерпретации изображаемого формируются на стыке реального, обычного и ирреального, сверхъестественного миров.

Но есть и третий аспект тодоровской концепции, выводящий нас к определению наиболее важной приметы современных западных теорий жанра: к качественному, концептуальному изменению, происшедшему в 1970-х. Речь идет о переходе от традиционно классификационного к коммуникативно-рецептивному (герменевтически-интерпретационному) принципу, в основу которого положено все то же признание изменчивости канона, а также перенос внимания с общих вопросов жанра к использованию общих жанровых

моделей для прочтения конкретных индивидуальных произведений [Шоу, 1996. С. 222]. Так, основной жанровый признак «фантастического» Ц.Тодоров находит в сфере читательского восприятия, на стыке взаимодействия героя, автора и читателя. И определяя совсем другой жанр, автобиографию, французский ученый выделяет два аспекта: идентификацию автора с повествователем, а повествователя, в свою очередь, с протагонистом [Тодоров, 1990. С. 25].

Так или иначе, несомненна продуктивность жанровой идентификации через триаду «герой — автор — читатель», лежащую в основе образной структуры каждого произведения.

Основополагающая теория Н.Фрая примечательна вычленением понятия *fiction*, ставшего затем основой для определения нового жанра — *metafiction* или метапрозы (см. об этом подробнее специальный раздел настоящей статьи). В основе вычленения Фрая — разделение на устные и письменные повествовательные формы: «Поскольку я должен остановиться на каком-то слове для определения жанра печатного текста, мой выбор падает на *fiction*» [Фрай, 1957. С. 248]¹. Основой для определения нового жанра, как и в случае с «фантастическим», служит так называемый концепт мира (в данном случае, формирование жанра на стыке субъективного и объективного миров).

Несомненно однако и то, что поиск новых подходов в теории жанра опирается на опыт прошлого. Так, и Тодоров, и его предшественники и продолжатели в исследовании «фантастического» необходимо используют для своих жанровых дефиниций традиционный литературный материал (Гофмана, Мэри Шелли, Флобера, Мериме, Мопассана, Готье и др.). Традиции русских формалистов получают развитие в деятельности британской неформалистской школы, которой руководят известные теоретики Р.Рейд и Д.Эндрю и членами которой являются 200 ученых из разных стран мира. Но, очевидно, одной из основных «точек отсчета» в жанровом поиске так или иначе оказывается фигура Михаила Бахтина. И это закономерно.

Г.С.Морсон и К.Эмерсон настаивают на творческом характере бахтинской концепции жанра как саморазвивающейся рецептивно-текстовой модели, смысл и значение которой видоизменяется в процессе исторического развития, взаимодействия автора и читателя. [Морсон, Эмерсон, 1990. С. 280–289]. Положение, особенно важное в свете принципиального сдвига в западной теории жанров с 1970-х в сторону рецептивно-коммуникативного подхода — изменения, во многом предопределенного основополагающими концепциями русского ученого. Морсон и Эмерсон подмечают такой важнейший и

еще недооцененный мировой наукой концептуальный аспект, как рассмотрение жанра — жанрового канона, модели — как *возможности*, с точки зрения его творческого, художественного потенциала, возможных значений, т.е. ресурсов жанра. При этом на первый план выдвигаются опять же содержательные, смысловые, а не формальные признаки. «Невеликие художники используют жанр как “внешний шаблон” для создания произведения; подлинно великие художники используют “жанровый потенциал”» [Морсон, Эмерсон, 1990. С. 288].

II. Классификационный подход

Самый традиционный и типичный для теорий жанров. Западные теоретики 1960–90-х делают новые попытки в осмыслении и переосмыслении концепций прошлого, начиная с аристотелевского и сократовского учений. Несмотря на только что упомянутые перемены 1970-х, нельзя недооценивать классификационный подход, тем более, что современные ученые — Х.Дуброу, Т.Кент, П.Хернади и др. — вносят в него новые методологические принципы. По крайней мере несколько аспектов обретают здесь первостепенное значение: так называемая проблема традиции и новаторства; проблема канона и его преодоления (изменения); собственно классификация и возможности эволюции жанровых видов; вопрос об «исчезновении жанров». Что касается последнего, Ц.Тодоров утверждает обратное: его концепция жанровой эволюции основывается на той посылке, что жанр как таковой исчезнуть не может — жанры прошлого просто замещаются другими [Тодоров, 1990. С. 14].

Х.Дуброу выделяет вопросы жанровой эволюции и классификации как основные в современной теории родов и жанров. Описательный подход, определяя классификационные пути, позволяет охарактеризовать драму, лирику и эпос как основные жанры или роды². Отметим, что со времен Аристотеля это основной и наиболее традиционный метод первичной классификации. Эволюционно-каузальный подход способствует вычленению других литературных форм (подвидов или поджанров), позволяя ответить на два вопроса: во-первых, какие социально-эстетические факторы вызывают жанровые изменения и, во-вторых, достигают ли жанры совершенства в своем развитии [Дуброу, 1982. С. 45–46]. Ответ на последний вопрос во многом связан с проблемой канона — существует ли он в «чистом» виде, насколько он подвержен изменениям и т.п. Х.Дуброу определяет процессы канонизации и деканонизации как функциональную антиномию жанра: жанр как канон (к проблеме литературной традиции) и жанр как преодоление канона (к проблеме

литературного обновления) [Дуброу, 1982. С. 45–46]. В последних разделах статьи мы попробуем подробнее рассмотреть данную классификационную антиномию на примерах метапрозы (metafiction) и «фантастического» (канон и преодоление канона, возникновение новых жанров).

Жанр и история литературно-теоретической мысли

Современные западные теоретики используют новые дескриптивные методы в классификационном подходе, вновь и вновь возвращаясь к опыту своих предшественников [Уэллек, Уоррен, 1985; Дуброу, 1982; Абрамс, 1994; Хернади, 1972 и др.]. Как отмечает А.Фаулер, характеризуя принципы классификации, жанр может определяться с самых разных темпоральных точек зрения: времени создания произведения; времени публикации; читательского времени (в частности, времени критика) [Фаулер, 1982. С. 51]. Однако сам факт жанровой идентификации, по мнению А.Фаулера, всегда ретроактивен, формируется в процессе совершенствования теоретического подхода, в результате многократного прочтения произведения [Фаулер, 1982. С. 50]. Так или иначе, здесь мы будем говорить о современном прочтении традиционных теорий жанра, т.е. о развитии теорий о теориях. Наиболее полно это направление представлено в монографии Х.Дуброу «Жанр».

Основополагающая концепция Аристотеля в «Поэтике», как отмечает Х.Дуброу, основана на выделении предмета изображения на правах решающего жанрового фактора. Рассматривая ее как классический источник последующих английских теорий, Х.Дуброу останавливается на трех основных методах различения жанров, в отношении с принципом имитации природы: средствах имитации (ритм, мелодия, стих); предмете имитации [Дуброу, 1982. С. 47–48]. Согласно представленному Платоном сократовскому канону, который в классификационной системе Х.Дуброу предшествует даже аристотелевскому как наиболее архетипический, разграничение поэзии (лирики), драмы (трагедии и комедии) и эпоса строится согласно трем методам репрезентации произведения искусства: «чистого повествования», когда поэт говорит от собственного лица; повествования посредством имитации; сочетания обоих методов [Дуброу, 1982. С. 46–47].

Как подчеркивает М.Абрамс, именно со времен творчества Платона и Аристотеля возникли три основных жанровых класса, градация которых обусловлена точкой зрения говорящего: лирика (от первого лица), эпос или повествование (от первого лица автора или от лица персонажей) и драма (где герои говорят сами за себя) [Аб-

рамс, 1994. С. 76]. Р.Уэллек и О.Уоррен считают, что главное в классификации трех основных жанров у Платона и Аристотеля — это не предмет (как думает Дуброу), но манера (способ имитации) репрезентации [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 227].

Невысоко оценивая вклад Средневековья в развитие теории жанров, современные ученые больше говорят о Возрождении (новом открытии «Поэтики» Аристотеля — см. [Броган, Гарбер и др., 1993. С. 457]) и последующих столетиях: влияние классических теорий в период Возрождения трудно переоценить. «Почему именно проблема жанра столь глубоко волнует критиков и писателей этого периода? — задается вопросом Х.Дуброу. — Именно из-за их почтения перед классиками, побудившего их усвоить классическую увлеченность жанром» [Дуброу, 1982. С. 71].

Дальнейшее развитие теорий жанра во многом определяется, по Х.Дуброу, диалектикой двух научных школ — неоклассической и романтической, борьбой между классическим уважением к жанровым правилам и романтическим отрицанием этих норм [Дуброу, 1982. С. 71–72], усилением внимания к индивидуальному жанровому образцу по сравнению с общей жанровой моделью, а также к индивидуальным признакам (биографическая ориентация, исследование не только структуры, но и «духа жанра», авторского темперамента и т.п.).

Х.Дуброу останавливается на концепциях Гегеля, Гёте и Шиллера, выделяя гегелевское исследование соответствий между жанром и типом общества [Дуброу, 1982. С. 72]. Концепции Гюго, по мнению Х.Дуброу, интересны не только поиском соотношения жанров и жизненных циклов общества, но также и положением о соответствии жанров циклам человеческой жизни: лирику можно сравнить с периодом рождения, эпос — с основной жизнедеятельностью, драме же соответствует время умирания [Дуброу, 1982. С. 75]. Подобные «биологизмы» не составляют исключения в теории жанров — они скорее типичны для нее (ср. современную концепцию «фамильного сходства», о которой речь пойдет ниже). Пример тому — «экстраординарное воздействие дарвинизма» на отношение к жанру [Дуброу, 1982. С. 77] в викторианский период в Англии, Франции и других странах (Д.Симонд, Ф.Брюнетьер). Другая и, очевидно, еще более характерная черта этого периода, по Х.Дуброу, состоит во взаимопроникновении эстетических и культурологических (или литературных и экстралитературных) факторов при построении теорий жанра [Дуброу, 1982. С. 77]. Х.Дуброу завершает первую часть (до XX века) исторического очерка «От Аристотеля до Арнольда» анализом неоклассических концепций викториан-

ского теоретика М.Арнольда, замыкая теоретический круг — от Аристотеля до викторианского периода — и утверждая тем самым аристотелевский канон как наиболее влиятельный, доминирующий вплоть до XX века и непреложный.

Вторая часть его исторического экскурса посвящена жанровой теории в XX веке, и в первую очередь приоритету диалектики «автор — читатель», усилению внимания к рецептивному аспекту. Говоря о первой половине XX века, Х.Дуброу обращает внимание на использование психологического подхода (см. французский журнал «Геликон», 1930 г.), когда разграничение литературных типов (жанров) обуславливается эмоциональными потребностями автора и читателя (скорее, нежели формальными структурами) [Дуброу, 1982. С. 86]. Анализируя развитие жанровой теории после 1950 года, Х.Дуброу и М.Абрамс особо останавливаются на неоаристотелевской (или Чикагской) школе [Крейн, 1952; Олсон, 1952 и др.], для которой опять же характерна попытка пересмотра и расширения классификационной системы Аристотеля.

Х.Дуброу уделяет также большое внимание концепциям русских формалистов, противопоставляя их новаторский подход консерватизму неоаристотельянцев [Дуброу, 1982. С. 88]. Он также усматривает сходство между формализмом и структурализмом в их опоре на достижения современной лингвистики. «Далеко не случайно, что Роман Якобсон, лидер в этих двух сферах, был также членом влиятельного Московского Лингвистического Кружка» [Дуброу, 1982. С. 88]. По мнению одного из лидеров британской неформалистической школы Д.Эндрю, достижением формалистов была разработка концепции доминанты как одного из решающих жанрообразующих факторов, позволяющих, к примеру, сопрягать «низкие» формы (такие как сказка) с «высокими». По контрасту с неоаристотельянами, формалисты искали не столько различия, сколько сходства между жанровыми моделями и образцами одного жанра.

Как отмечает Х.Дуброу, многое из принципов русских формалистов нашло продолжение в работах западных структуралистов [Дуброу, 1982. С. 91]. В особенности принцип жанровой системности и внимание к взаимодействию элементов внутри системы: поиск сходжений между отдельным жанром и другими элементами той же литературной системы [Дуброу, 1982. С. 92]. С точки зрения Х.Дуброу, чешский структуралист Ян Мукаржовский и Ц.Тодоров как никто другой демонстрируют теснейшую связь между теориями жанра у структуралистов и у русских формалистов [Дуброу, 1982. С. 93]. Х.Дуброу выделяет традиционализм как концептуальную доминанту Ц.Тодорова, а также Д.Каллера [Каллер, 1975], для ко-

торых сама идея жанра и его значительности неотделима от литературной традиции: «жанры это те связующие звенья, которые соединяют отдельные произведения со всей остальной литературой» [Тодоров, 1973. С. 8]. «Создать поэму или роман означает немедленно присоединиться к определенной литературной традиции, или, по крайней мере, к определенному представлению о поэме или романе» [Каллер, 1975. С. 116].

Подытоживая, Х.Дуброу выводит общий принцип прочтения того или иного произведения по законам той литературной системы, к которой оно принадлежит [Дуброу, 1982. С. 95].

Как правило, огромное внимание в обзорах теорий жанра XX века уделяется концепциям Н.Фрая [Фрай, 1957], чья классификация опирается на четыре основных жанра (комедия, роман, трагедия, сатира — см. также: [Абрамс, 1994. С. 7]). Отмечая нормативное значение теории Н.Фрая, Х.Дуброу представляет его как неоаристотельянца, выводя его дальнейший генетический код из учений русских формалистов, структуралистов и Юнга. Х.Дуброу и А.Фаулер выделяют пятичленную классификацию литературных видов у Н.Фрая, развивающую аристотелевскую концепцию «объекта имитации».

«Воля к действию» героя может быть классифицирована следующим образом: в мифе герой выше других людей и окружающего мира; если герой лишь в некоторой степени превосходит их, мы имеем дело с романом; если же герой лишь в некоторой мере доминирует над людьми, но не над миром, возникает высокий жанр трагической драмы или эпической поэзии; в случае непревосходства героя, жанровая модель переходит в более «низкую» категорию — это комедия или реалистическая fiction; если же герой ниже нас, читателей, возникают иронические жанры [Дуброу, 1982. С. 99–100; Абрамс, 1994. С. 242].

Современные критики выделяют так называемую «сезонную» классификацию жанров в соответствии с временами года, предложенную Фраем: комические жанры (весна), романтические (лето), трагические (осень), сатирические (зима) [Дуброу, 1982. С. 100; Абрамс, 1994. С. 77].

Новые методы классификации

Продолжатели Н.Фрая, по мнению А.Фаулера, сделали не очень успешные попытки упростить пятичленную классификацию литературных видов. Так, Р.Скоулс выстроил трехчленную градацию «сатира / история / роман» по принципу различных моделей мира fiction и реальности (когда первая модель соответственно лучше, хуже

второй или равнозначна ей) [Скоулс, 1974. С. 257]. Дуброу представляет классификацию этого автора и другого последователя Н.Фрая, Р.Келлогга, в более позитивном плане [Дуброу, 1982. С. 102, см. также: Хирш, 1967]. Ученый также обращается к концепциям современных германских критиков, предпринявших попытку пересмотра традиционной триады (эпос, лирика и драма). Здесь уже классификационное деление проходит по дихотомическому принципу: чувство реальности (лирика) — нереальности (эпос, драма) [Гамбургер, 1973]. Другая, довольно популярная современная тенденция в пересмотре традиции, по мнению Х.Дуброу, состоит в разграничении конкретного отдельного произведения и более абстрактных моделей. В германском литературоведении (концепция Э.Штайгера, к примеру, — [Штайгер, 1963; Штайгер, 1964]) Х.Дуброу также выделяет дальнейшее развитие биологических методов классификации жанра (как фаз человеческой жизни: лирика — детство, эпос — юность, драма — зрелость) и ее темпоральную обусловленность (эпос — настоящее, лирика — прошлое) [Дуброу, 1982. С. 104].

Другую попытку новой классификации представляет популярная концепция «фамильного сходства» как типичная для современной тенденции к поиску общего классификационного знаменателя: она выявляет больше сходства, чем различий. «Жанры гораздо больше напоминают семьи, нежели классы», — утверждает А.Фаулер [Фаулер, 1982. С. 41], выводя популярность теории «фамильного сходства» из постоянного сопротивления жанров какому-либо определению. Согласно данной распространенной теории [Элиот, 1962; Мандельбаум, 1965], жанр уподобляется семье, а составляющие его отдельные произведения — ее членам, у которых нет каких-либо обязательных определяющих черт, но только некоторое «фамильное сходство»: каждый «член семьи» разделяет с другими определенные сходные черты [Абрамс, 1994. С. 77; Фаулер, 1982. С. 41]. Можно однако заметить высказываемое опасение излишней биологизации в развитии этой концепции: к примеру, А.Фаулер говорит о необходимости модификации теории Виттгенштейна, лежащей в ее основе, и особо подчеркивает литературный аспект: «в литературе основой сходства, несомненно, является литературная традиция» [Фаулер, 1982. С. 42], [см. также модификацию этой концепции на материале произведений Джейн Остин — Шоу, 1996].

* * *

По мнению российских и западных исследователей жанра, одной из наиболее значительных попыток в сфере построения новых систем классификации стала монография П.Хернади «Во-

круг жанра. Новые направления в литературной классификации» (1972) (см. об этом: [Лейдерман, 1979; Чернец, 1982]). Эта монография является также наиболее полным и обстоятельным обзором теорий жанра 1950 — начала 1970-х (около 60 наименований). На основании исследованных концепций, П.Хернади выделяет типологический подход в качестве наиболее перспективного в сфере жанровой классификации. «На мой взгляд,— подчеркивает ученый,— лучшие современные теории жанра имеют скорее философский, нежели исторический или предписывающий характер: они пытаются исследовать некоторые фундаментальные типы литературы, существующие на правах возможности, а не бесчисленные жанры уже созданных произведений или же тех произведений, которые, по мнению критика, должны быть созданы. В результате, лучшие жанровые классификации нашего времени побуждают нас преодолевать ограниченность текущих литературоведческих забот и сосредотачиваться на общих законах литературного развития, а не на границах, разделяющих различные жанры» [Хернади, 1972. С. 184].

Выявляя два основных подхода к родам и жанрам — через сознание автора-читателя и через концепт мира,— Хернади разделяет все анализируемые им теории жанра на четыре типа: экспрессивный, прагматический, структурный, миметический.

Проводя исследование в русле первого подхода, П.Хернади классифицирует существующие теории жанра по сходству авторских умонастроений (экспрессивные концепции (*expressive concepts*) и читательского восприятия (*pragmatic concepts*). П.Хернади, однако, не считает данный подход по-настоящему перспективным, несмотря на его популярность в современной жанрологии (см. следующую главу настоящего обзора), т.к. его основой являются внетекстовые факторы (сознание писателя, читателя и т.п.). Таким образом, в начале 1970-х американский критик практически отвергает получившую затем широкое распространение тенденцию к включению ментального аспекта в литературоведческий анализ. П.Хернади более тяготеет к классификации, основанной на исследовании собственно литературного произведения, его словесно-образной структуры. Потому в основе его собственной классификационной концепции лежат не экспрессивный и прагматический подходы (как, по его мнению, слишком отвлеченные, далекие от конкретики текста), но структурный и миметический принципы, ориентированные на поиск сходства между воображаемыми, художественными мирами. Являясь учеником Р.Уэллека, П.Хернади ставит основной целью своего критического обзора предшествующих теорий жанра выявление наиболее перспективных классификационных подходов, на-

правленных на поиск «общего знаменателя», т.е. скорее сходства, нежели различия. Ученый считает «весьма полезным выделение четырех основных типов сходства в качестве возможной основы для построения теорий жанра. Действительно, одни критики рассматривают сходство между ментальными позициями авторов, считая, что именно они определяют родство литературных произведений. Другие выделяют сходство в области воздействия разных произведений на читательские умы. Тем не менее, очевидно, литературные произведения представляют собой скорее словесные воплощения воображаемых миров, нежели простые средства коммуникации между писателем и читателем. Из этого следует, что два другие типа сходства заслуживают более внимательного изучения. Мы имеем в виду сходства между произведениями, рассматриваемыми как словесные конструкции, и сходства между воображаемыми мирами, которые воссоздают различные словесные конструкции» [Хернади, 1972. С. 6].

Принимая миметические теории жанра, построенные по «типу подражания» (когда произведение рассматривается как художественный мир, «имитирующий» мир окружающей реальности), П.Хернади выделяет три основные концепции: гегелевскую теорию, согласно которой каждый род отражает объективно существующие явления (эпос — внешний мир, лирика — внутренний мир, драма — их взаимодействие), прочие миметические теории, оспаривающие гегелевское исключение личности автора из воображаемого им мира; теории, утверждающие приоритет субъективного над объективным, авторского самосознания над отражением исторической действительности (см. разбор П.Хернади концепций С.Лангер — [Хернади, 1972. С. 104–108; Лангер, 1953]). Опираясь на миметический принцип и уделяя большое внимание концепту мира как одной из основ классификационной типологии, П.Хернади выделяет три жанровых типа: концентрический, кинетический и экуменический.

Концентрические жанры, включающие произведения с нейтральным фоном (половицы, лирические миниатюры, лирические драмы и т.п.), ориентированы скорее на метафизическую глубину, нежели на весь объем словесного значения коммуникации; в них доминирует субъективное время автора и читателя, а не объективно существующая причинно-следственная взаимосвязь — преобладает концентрическое напряжение (*concentric tension*).

В группу кинетических жанров входят пьесы, анекдоты, волшебные сказки, рассказы. До некоторой степени они отражают историческую действительность в своем художественном мире, им свойственен динамический сюжет — они охвачены кинетическим напряжением (*cinetic tension*).

Экуменическим жанрам свойственно «всемирное напряжение» (ecumenic tension) — в эту группу входят эпопея и роман-эпопея («Илиада», «Война и мир», Библия и т.п.).

Для П.Хернади характерен поиск путей и методов, определяющих целостность жанровой характеристики, и с этих позиций он оценивает теории жанра предшествующих десятилетий как, в целом, недостаточно состоятельные. Его собственная новая концепция «полицентрической классификации» (polycentric classification) ориентирована на соединение типологии дискурса и типологии мимезиса. Ориентация на дискурсивную типологию литературных родов во многом сближает теорию П.Хернади с концепциями Ц.Тодорова, выводящего происхождение жанров из дискурса [см.: Тодоров, 1990]. Сделанная П.Хернади классификация типов дискурса до некоторой степени традиционна: она включает лирический, драматический и повествовательный типы. Новым является добавление «тематического типа», ориентированного на риторические, дидактические формы речи.

III. Рецептивно-коммуникативный подход

Некоторые исследователи называют этот подход интерпретационным [к примеру, Тиханов, 1995], отмечая нарастающее усиление интерпретационной функции в последние два десятилетия. Неопрагматические тенденции в современной англо-американской теории жанра бывают порой столь радикальными — как в случае с А.Розмарином, — что жанр признается лишь в случае его вхождения в общее (более широкое) интерпретационное поле [Розмарин, 1986]. Впрочем, какую бы терминологию мы ни избрали для определения нового подхода последних десятилетий, ясно одно: его возникновение обусловлено, говоря словами А.Фаулера, изменчивостью и модификацией отдельных жанров и жанровой системы в целом в процессе литературной коммуникации.

Несмотря на относительно краткий период своего существования, именно этот подход сейчас является наиболее перспективным, обращая наше внимание по крайней мере на два направления развития. Ц.Тодоров наиболее четко обозначает их в своей характеристике рецептивно-нормативной функции жанра: жанр служит своего рода канонem или «творческой моделью» для авторов; каждый жанр обладает своим «горизонтом ожидания», определяющим уровень и характер читательского восприятия [Тодоров, 1990. С. 18].

Исходя из подобных позиций, Х.Дуброу даже говорит о жанре как системе жанровых сигналов, на которые отвечает реципиент в

процессе чтения или, чаще, перечитывания произведения [Дуброу, 1982. С. 107–108]. При этом наиболее важным жанровым сигналом, задающим читательское восприятие, по Х.Дуброу, является темпоральный (время создания произведения, главным образом).

Так или иначе, очевидны следующие обстоятельства: во-первых, в зыбкой сфере коммуникации исследователь обязательно стремится выявить какую-либо жанровую константу; во-вторых, решение проблемы жанра на рецепционно-интерпретационном уровне неминуемо требует внимания не столько к форме, сколько к значению, которое обретает тот или иной жанр в читательском сознании; в-третьих, в формировании новой концепции жанра на первый план выходят уже не столько признаки, относящиеся к герою/персонажу (как у Н.Фрая, к примеру), но к диалектике автора и читателя.

По Х.Дуброу, горизонт жанровых ожиданий читателя в немалой степени определяется предварительным знанием читателя о предыдущих произведениях писателя, выполненных в том же жанре, что и новое, об авторском отношении к предшествующей ему жанровой традиции и т.п. [Дуброу, 1982. С. 108]. М.Абрамс также отмечает двуединую роль жанра: на уровне оформления авторского замысла и на уровне читательского восприятия и интерпретации готового произведения [Абрамс, 1994. С. 77]. По сравнению с Ц.Тодоровым, А.Фаулер представляет подобную, но своеобразную модель диалектики между авторским каноном и читательскими ожиданиями. Он более склонен к признанию изменчивости канона, его подвластности индивидуальным вкусам читающей публики: «Литературный канон изменяется — как в явных, так и в скрытых от внешнего наблюдателя формах — от века к веку и от читателя к читателю» [Фаулер, 1982. С. 213]. А.Фаулер стремится к разграничению индивидуального и официального канонов, а также подчеркивает его подвластность моде, вкусам и запросам публики.

Как отмечает английский бахтиновед Г.Тиханов, возвращая нас к бахтинской концепции жанра как возможности, «жанры больше не отражают мир, они скорее представляют и моделируют его» [Тиханов, 1995. С. 14].

* * *

Автор одного из наиболее популярных и дискутируемых исследований, определяющих природу нового подхода, — А.Розмарин [«Власть жанра», 1986] — утверждает значительность жанра как наиболее точной и продуктивной категории в век литературно-критического скепсиса и отрицания. Тем не менее, сам по себе вопрос о

жанре, с точки зрения американской исследовательницы, является более чем дискуссионным (о чем свидетельствует и название главы «Вопрос жанра»). А.Розмарин очерчивает круг вопросов современной жанрологии, который, по ее мнению, весьма обширен и существен: «Составляют ли жанры сферу “особенного”, или же “особенное” само является составной частью жанра? Следует ли определять жанр на основе текстов, или же читательского восприятия, или же авторского сознания, или же некоего нового сочетания? Принадлежит ли жанровый поиск к сфере теории или же истории литературы? Являются ли жанры “предписательными” или “описательными” типологическими моделями? Должно ли использовать их в рамках дедуктивного или же индуктивного метода? Можем ли мы “видеть” их, или, напротив, они скрыты на герменевтическом “горизонте”, существуя скорее как возможность, нежели как осязаемая реальность? Неизбежно ли их использование в литературном анализе? И если так, то необходимо ли делать это в первую очередь? Возможно ли употребление жанров для объяснения “литературности”? Или же, наоборот, все они являются заклятыми врагами всего, что и делает литературу “литературной”? Но, может быть, они вообще скорее враги читателя, нежели друзья — ведь они осуществляют слишком жесткий контроль над интерпретационным процессом. Каково происхождение жанра? Как и в каких направлениях он проявляет себя? Как изменяется?» [Розмарин, 1986].

Такое обилие неясных вопросов, требующих разрешения, на взгляд исследовательницы, и привело к известному отрицанию жанра — к примеру, в работах М.Бланшо, где утверждается внежанровая универсальность и самоценность «книги» [Розмарин, 1986. С. 7–8]. Более того, опираясь на концепции Ц.Тодорова, А.Розмарин задается новым вопросом: «не является ли в самом деле “литература” сама по себе большим жанром, «универсальность которого парадоксальным образом скрыта за его обширностью?» [Розмарин, 1986. С. 8]. В таком случае «книга» становится «особенным» (т.е. частью литературного целого) по отношению к этому общему жанру (точнее, его конкретным воплощением и проявлением). Отметим, что подобные тенденции к «genre's generalization», т.е. к замене традиционных жанров более общими категориями («литература», «литературная критика» и т.п.), наблюдались еще на международном коллоквиуме по жанру в 1979 г. в Страсбурге, где впервые было представлено известное исследование Ж.Деррида «Закон жанра». Одним из дискуссионных вопросов коллоквиума стал парадокс о жанровом определении теории жанра как таковой [Жанр, 1979. С. 3–6]. Потому весьма актуально, что определению теории

жанра А.Розмарин посвящает отдельную главу своего исследования.

Возвращая читателя к основной дихотомии жанрологии — поиску жанровых различий и поиску жанрового сходства, — А.Розмарин выделяет основные признаки жанра, позволяющие литературоведу классифицировать те или иные группы произведений: типологическую повторяемость, схождения на текстологическом уровне и т.п. Как это свойственно для нового направления в современной жанрологии, «Власть жанра» утверждает приоритетную принадлежность жанра не к литературе, но к литературной критике, утверждая тем самым концепцию жанра как интерпретационного инструмента, которым пользуется литературовед в своей теории и практике [Розмарин, 1986. С. 25]. Таким образом, жанр определяется здесь не «теоретически» или «исторически», но весьма прагматически, с точки зрения его возможного и уже существующего использования в критической интерпретации («объяснении») того или иного литературного явления [Розмарин, 1986. С. 25]. Именно в этом, по Розмарин, и состоит суть и назначение жанровой теории. Очевидно, что исследовательница до некоторой степени поддерживает, казалось бы, отвергаемую ею модную тенденцию отрицания теории (о которой говорит в начале монографии, ссылаясь на известные концепции П. де Мана, С.Кнэппа и У.Б.Майкла) или, в лучшем случае, наделяет ее несколько утилитарной функцией: речь идет скорее о методологическом применении теоретических концепций, нежели о построении теории как таковой. Однако прагматические цели в современной жанрологии (и в этом ее принципиальное отличие от прошлого) вполне оправданы, по А.Розмарин, «поскольку основной для критика становится задача убедить читателя в интерпретационной силе жанра» [Розмарин, 1986. С. 25]. Опять же, в данном случае очевидна замена сугубо теоретических целей методологическими. А.Розмарин сама признает отличие своего подхода от общепринятого ранее, подчеркивая, что «традиционно теория жанра избирала совсем иной путь развития» [Розмарин, 1986. С. 25].

Традиционный для современных исследователей обзор современных теорий жанра в монографии А.Розмарин включает анализ концепций Е.Хирша, Р.Крейна, Н.Фрая, Ц.Тодорова, Х.Джосса. Так или иначе, помимо своей самооценности, обзор теорий жанра служит для исследовательницы еще одним весомым подтверждением «власти» или «силы» жанра — утверждением этой категории как приоритетной для литературно-критического анализа [Розмарин, 1986. С. 39], т.к. только она содержит в себе ценностные характе-

ристики того, что делает литературный текст действительно литературным.

И это весьма типично для нового направления в жанрологии. Отметим, что именно поиск путей и методов определения «литературности» (literariness) сквозь призму жанра является одним из главных в современном интерпретационном подходе. С другой стороны, одной из перспективных тенденций в исследовании А.Розмарин является утверждение жанра как открытой структуры, насыщенной потенциальными и еще не использованными критиком возможностями — именно этот нераскрытый потенциал и составляет силу жанра как литературно-теоретической категории, а также обуславливает (подтверждая основной тезис А.Розмарин) необходимость использования его в качестве интерпретационного инструмента критика: «Иными словами, жанр это конечная схема, способная к потенциально бесконечному воспроизводству» [Розмарин, 1986. С. 44].

Как доказывает исследование А.Розмарин, в современном западном литературоведении жанр становится одним из основных средств нового прочтения произведения. В отличие от П.Хернади, А.Розмарин уделяет большое внимание рассмотрению жанра в интенсивном поле авторского и читательского восприятия и воздействия. Именно исходя из этих позиций, исследовательница выделяет первичность и обязательность акта «жанрового узнавания» для современного критика, призывая начинать литературоведческий анализ «с интерпретации текста через его жанровое прочтение» [Розмарин, 1986. С. 40]. С этой точки зрения, задачей литературоведа является не только исследование того или иного жанра, но, главное, воздействие на читающую публику посредством жанрового определения при анализе конкретного текста. В этом и состоит «власть жанра»: критик обязан «убедить публику» посредством текстовой идентификации нового жанра [Розмарин, 1986. С. 40].

При этом А.Розмарин отстаивает свободу интерпретации, отрицая фиксированную закреплённость конкретной жанровой модели за конкретным текстом: именно эта жанровая подвижность и становится, по А.Розмарин, основой для развития теории жанра — в особенности, предоставляя неограниченные возможности для создания новых жанровых моделей на материале уже существующих литературных текстов, ранее определявшихся в рамках традиционных жанров (как в случае с «фантастическим» и «метапрозой»). Таким образом, жанр рассматривается как модель прочтения, которая, в силу своей вариативности, формирует интерпретационную историю текста.

Новые параметры жанровых ориентаций определили современную тенденцию западного литературоведения к поиску закона жанровых изменений, который парадоксальным образом сочетается с поиском архетипической модели или константы, нормы, некоей интерпретационной модели, «заданной» жанровым каноном.

IV. Эволюция или модификация? (традиция, канон и возникновение новых жанров)

Поиск закона жанровых изменений в западном литературоведении неотделим от решения проблем жанрового развития: постулативно оно или же нет, возможно ли жанровое совершенство и совершенен ли канон; и вообще — имеем ли мы дело с эволюцией или просто с модификацией, или с обеими формами, но в разных случаях?

Очевидно, теория Ц.Тодорова, включая и его бахтиноведческий аспект, скорее признает модификацию, нежели эволюцию жанров. Вновь возвращаясь к вопросу об исчезновении жанровых форм, следует отметить своеобразие исторической диалектики в литературной теории Ц.Тодорова. Говоря о значительности жанра, ученый утверждает закон модификации как своеобразный закон жанра; несуществование жанровых лакун: модификация (изменение общей жанровой картины) происходит, главным образом, за счет замещения жанровых пустот (традиционные формы не исчезают, но замещаются новыми) [Тодоров, 1990. С. 14]. Как явствует из теории «фантастического», так называемые новые жанровые формы являются модификацией «старых традиционных» (к тому же, как показывает практика освоения «фантастического», новая жанровая модель применяется теоретиками в отношении тех литературных произведений, которые ранее причислялись к другому жанровому образцу). Существование и отмирание тех или иных жанров, возникновение новых обусловлено исторически: «каждая эпоха порождает свою собственную систему жанров, в соответствии с господствующей идеологией и т.д.; как и другие общественные структуры, жанровая система призвана освещать черты общественного устройства своего времени» [Тодоров, 1990. С. 19].

В бахтиноведческой монографии Ц.Тодоров особо отмечает социоисторическую природу жанров и жанровой модификации: последняя «должна рассматриваться в соответствии с общественными изменениями» [Тодоров, 1984. С. 80]. С другой стороны, всякий жанр в историческом освещении открывает свою многогранную

темпоральную природу: он органически входит в современную ему социальную систему и одновременно является «фрагментом коллективной памяти», т.е. живя в настоящем, он также напоминает о прошлом, о первоисточках [Тодоров, 1984. С. 84].

Исторический (социально-идеологический) аспект жанровой теории, присущий и англо-американским исследованиям, представляет особый интерес в связи с вопросом о так называемых нейтральных, «отвлеченных» жанровых разновидностях, о которых пойдет речь в последующих разделах.

Среди современных моделей модификации следует также отметить антиэволюционную концепцию, утверждающую непреложную роль канона и жанровой наследственности: собственно, эта концепция отстаивает ненужность жанрового изменения как такового, т.к. главной целью жанрового развития, как ни парадоксально, является не развитие, но «чистота жанра», верность исторически заданному каноническому архетипу как непреложной высоте. М.Абрамс отмечает современный скептицизм в этом плане и определенное сомнение в канонической повторяемости жанра (законе жанровой наследственности) [Абрамс, 1994. С. 77].

Р.Уэллек и О.Уоррен выдвигают концепцию эволюционной модели как интертекстуальной, основанной на законе постоянного взаимодействия жанров (жанрового обновления). Ученые ссылаются на теорию внутреннего развития литературы или «литературной генетики», выдвинутую Г.Уэллсом: «книги испытывают влияние других книг, книги имитируют, пародируют, изменяют другие книги» [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 235]. Согласно интертекстуальной модели ученых, «великие писатели редко изобретают новые жанры, они свободно пользуются уже достигнутым» [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 235]. С другой стороны, с их точки зрения, жанровое изменение есть переворот иерархической структуры. Хотя скорее Р.Уэллек и О.Уоррен, так же, как и Х.Дуброу, развивают здесь учение русских формалистов (Шкловского и др.), согласно которому закон жанровой эволюции состоит в канонизации ранее незначительных жанровых форм [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 235; Коэн, 1987. С. 90]. «Романы Достоевского можно уподобить серии популярных детективных историй, *romans a sensation*; пушкинская лирика берет начало в альбомных стихах, блоковская — в цыганских песнях» [Уэллек, Уоррен, 1985. С. 235].

Однако Х.Дуброу не останавливается на этом. Ссылаясь на опыт Тынянова и Эйхенбаума, исследователь признает существование эволюционной модели по «закону контрастов», через резкое снижение существующего высокого канона вплоть до полной ему

противоположности: жанровый тип может резко поменять свои сущностные координаты, и, скажем, высокий стиль сентименталистской литературы может внезапно «повториться» в стиле пародии [Дуброу, 1982. С. 90]. По сути, этот закон относит нас к популярной в англо-американской теории дихотомии «жанр-контржанр» и свидетельствует скорее о революционном характере изменений (резких, как скачок), нежели о плавной и спокойной эволюционности. Дуброу также уделяет внимание теории литературной эволюции у чешских структуралистов, основанной на взаимодействии традиционного жанра и других литературных элементов [Дуброу, 1982. С. 93].

А.Фаулер доказывает решающее значение исторического изменения в системе жанровой эволюции на примере эволюционной теории К.Жульена [Фаулер, 1982], суть которой сводится к признанию жанровой константы («фиксированной» жанровой формы) на конкретной единичной стадии исторического развития [Фаулер, 1982. С. 121, 386]. Согласно этой концепции, закон жанрового развития подчиняется, в свою очередь, общим законам исторического развития и может быть выражен универсальной математической формулой:

$$Z=\{W\}$$

где Z — обобщенный знак конкретного жанра (включающий все произведения),

W — знак конкретного, каждого произведения.

Однако диахронное изменение жанра точнее выражает формула:

$$Z_n+W_{n+1} \rightarrow Z_{n+1}$$

где жанр на стадии « n » представляет типологическую модель всех имеющихся в данный момент произведений (данного жанра), а W_{n+1} обозначает каждое новое произведение, появление которого обуславливает модификацию всей типологической модели (Z_{n+1}) [Фаулер, 1982. С. 46–47]. Однако, по А.Фаулеру, есть и другой, новый аспект эволюционно-модификационной проблемы, и его появление обусловлено известным сдвигом в сторону рецептивно-интерпретационной функции жанра. То есть речь идет о тех изменениях, которые претерпевает жанр в читательском сознании.

А.Фаулер выделяет по крайней мере четыре свидетельства о существовании эволюционных изменений жанра на рецептивном уровне, и прежде всего:

- авторские свидетельства на уровне возникновения замысла;
- современная практика (к примеру, имитационная);

- ранние читательские комментарии;
- опосредствованное истолкование, определяющее завершение произведения на рецептивно-герменевтическом уровне [Фаулер, 1982. С. 52].

Как очевидно из всего сказанного, мы можем сделать вывод о небольшом различии между эволюционными и модификационными теориями. Все они, в сущности, направлены к единой цели поискового характера: определению закона, по которому происходит жанровое развитие. С другой стороны, современные теории явно уже мало развернуты к идее совершенства; канон интересует их более всего как константа в изменчивом и зыбком пространстве жанра. И это симптоматично.

Поиск жанровой константы обретает всё более отчетливые ментальные очертания: искомую константу изменчивости находят в коллективном бессознательном (фрагментом которого становится жанр). С этой точки зрения особенно важна роль «устаревших» жанровых канонов — к примеру, таких, как пастораль: каноническая модель, связанная с «Золотым веком» и ретроспективной природой мышления.

В современной теории жанра на первый план выходит осмысление таких новых литературных форм, как «фантастическое», «метапроза» и др. Выбор именно этих — «фантастическое», «метапроза», — а не других жанров обусловлен как их высокой степенью популярности в англо-американском литературоведении, так и другими причинами. В первую очередь, диалектикой историзма, идеологичности и деидеологизации, «отвлеченности». Конечно, в силу своей абстрагированности и как бы нарочито деполитизированной природы, эти жанры выражают самым фактом своего существования ментальное сопротивление официальному идеологическому прессингу на ранних стадиях общественного развития. В силу своей нейтральной природы, эти жанровые формы («старые» и «новые») могут рассматриваться в качестве универсальных коммуникативных моделей на межнациональном уровне. С другой стороны, в современной англо-американской критике наблюдается феномен идеологизации и политизации, казалось бы, нейтральных, «отвлеченных» жанровых моделей.

V. «Фантастическое»

Ц.Тодоров, сделавший в 1970 г. теоретическое описание новой жанровой модели старых литературных текстов с точки зрения «фантастического», в определенной мере уже вошел в историческую ретроспективу ее изучения. «Многие из комментаторов после

1970-го г. почувствовали необходимость того или иного ответа Тодорову: развивая или модифицируя его идеи «фантастического», или же полемизируя с ним, или даже вовсе отрицая его» [Корнуэлл, 1988. С. 2].

Очевидно, наиболее серьезный шаг здесь сделан Н. Корнуэллом, в 1988–1990-м гг. опубликовавшим концептуальную статью, а затем монографию, посвященные «фантастическому» в литературе (от готики до постмодернизма) [Корнуэлл, 1988; Корнуэлл, 1990]. Симптоматично, что статья английского ученого опубликована в журнале британского неформалистского кружка «Эссеиз ин поэтикс» (Essays in Poetics), которым руководят известные теоретики Р. Рейд и Д. Эндрю. Главным девизом их деятельности стало кредо русских формалистов: «нарушать общепринятые нормы». Концепция «фантастического» в системе теории жанров относится к явлениям именно такого порядка: «Очевидно, что понятие “фантастическое” противоречит многим литературным теориям. Действительно, такое понятие также противоречит многим традиционным идеям теории жанра, хотя очевидно и то, что плодотворное исследование “фантастического” возможно лишь в системе литературных жанров» [Корнуэлл, 1990. С. 3]. Исследование Н. Корнуэлла, однако, не только доказывает жанровую природу «фантастического», но и выявляет качественно новое в жанровой природе: «фантастическое» становится как бы сверхжанром, исторически сложившимся на основе одновременно с ним (в рамках одного произведения) существующих нарративных жанров (роман, повесть и т.п.). Очевидно, причина коренится как в применении рецептивно-коммуникативного подхода для определения сути этого жанра, так и в его сугубо ментальной природе. Как уже упоминалось, основным признаком здесь является чувство читателя, его ментальное состояние, возникающее в процессе рецепции: сомнение, неуверенность, колебание между естественным и сверхъестественным (или чудесным) объяснением событий повествования [Корнуэлл, 1988. С. 2].

Основные моменты, на которых останавливается Н. Корнуэлл в своей концепции, следующие:

- 1) вопрос о терминологии;
 - 2) ментально-литературная природа «фантастического» (рецептивная, концепт миров и т.п.);
 - 3) внутренняя дихотомия жанра: «чудесное» и «невероятное»;
 - 4) генезис.
- 1) Небольшое терминологическое осложнение заключается в том, что первоначально термин был рожден в системе французского языка, притом слово «фантастическое» не было субстантивиро-

вано, употреблялось как обычное прилагательное. Н.Корнуэлл отмечает любопытный факт рождения термина в результате перевода оригинального названия монографии Ц.Тодорова («Introduction à la littérature fantastique» на английский язык: «The Fantastic — a Structural Approach to a Literary Genre»). Н.Корнуэлл выбирает компромиссный вариант, в стремлении максимально приблизить английское «the fantastic» к французскому оригиналу, называя свою монографию и статью «Literary Fantastic» (ср. фр. «la littérature fantastique»). Тем не менее, термин «фантастическое», в силу своей во многом экстралитературной природы, утвердился в профессиональном и просто читательском англоязычном сознании. Н.Корнуэлл останавливается на различии между терминами *fantasy* (фантазия), *fantastic* (фантастическое как прилагательное, т.е. часть термина) и *the fantastic* (собственно «фантастическое»). Последний термин явно уже и конкретнее первого. С другой стороны, Н.Корнуэлл отмечает и точку зрения на «фантазию» как универсальный элемент, присутствующий почти во всех видах литературы [Корнуэлл, 1988. С. 17–22; Мэчери, 1978. С. 61].

2) На основании исследования Н.Корнуэлла, мы можем выделить два качества (или аспекта) природы «фантастического» — рецептивно-интерпретационный и концептуальный (концепт миров) — хотя их диалектика настолько интенсивна, что подчас разделение сделать сложно. Тем не менее, оно возможно. Первый аспект уже не единожды рассматривался нами. Надо отметить его приоритет: данное качество лежит в основе определения жанра. Н.Корнуэлл здесь ссылается, главным образом, на фундаментальную концепцию Ц.Тодорова, основанную на диалектике повествования (включая персонажа) и читателя.

Эффект «фантастического», по Ц.Тодорову, достигается в результате соблюдения трех условий жанра. Во-первых, текст должен побудить читателя воспринять мир персонажей как мир реально живущих людей и испытывать некоторое колебание между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Во-вторых, это колебание или сомнение может также испытываться персонажем — на этом уровне оно становится одним из тематических аспектов произведения. В-третьих, читатель может занять определенную позицию по отношению к тексту: он может отвергнуть как аллегорические, так и поэтические варианты истолкования текста. Первое и третье условия активно формируют жанровую модель. Второе может не соблюдаться [Корнуэлл, 1988. С. 8; Тодоров, 1973. С. 33].

В специальном разделе Н.Корнуэлл исследует концепции Э.Раб-

кина, У.Ирвина, Ст.Лема. С.Манлава, а также наиболее серьезных последователей Ц.Тодорова (К.Брук-Роз и Р.Джексон). Э.Рабкин, ссылаясь на «Алису в стране чудес» Л.Кэрролла, отмечает приоритет рецептивного подхода по сравнению с концептом миров: «ключ к фантастическому <...> невозможно найти в простом сравнении с реальным миром, но только в исследовании процесса чтения. Мы имеем дело с читательской реакцией, и именно она характеризует «фантастическое» (как и, к примеру, изумление Алисы), когда пересмотру подвергаются фундаментальные законы действительности» [Корнуэлл, 1988. С. 8–9; Рабкин, 1979. С. 20–21].

К.Брук-Роз, беря за исходную позицию тодоровский принцип «колебания», формулирует концепцию «неясности»: «сложность и утонченность чисто «фантастического» жанра коренится в абсолютной неясности» [Корнуэлл, 1988. С. 29]. Р.Джексон также считает возможным определять литературные жанры в соответствии с ментальными категориями. Так, три категории — «обычное», «жуткое» и «трансцендентное» соответствуют трем литературным видам: «имитационному», «фантастическому» и «чудесному». С ее точки зрения, «фантастическое» существует на границе между «реальным» и «воображаемым» [Джексон, 1981. С. 35].

Н.Корнуэлл также выделяет три ментальных категории — колебание, неясность и сверхъестественное — как основные элементы, определяющие природу фантастического. Мы можем уже здесь увидеть тесное переплетение рецепционного аспекта и концепта миров. Другой пример. Н.Корнуэлл показывает также, со ссылкой на Л.Хатчен, что основное разграничение должно быть сделано между повседневным миром или реальной действительностью, в которой живут автор и читатель (хотя и разделенные — подчас очень далеко — временем, пространством и культурой), и — любым созданным ими миром (изображенным или актуализированным в повествовании) [Корнуэлл, 1988. С. 17]. Именно здесь, к примеру, мы находим неразрывное взаимодействие обоих аспектов «фантастического», и концепция миров начинает преобладать. Для выделения последней Н.Корнуэлл приводит концепцию первичного (реального), вторичного (воображаемого) и третичного (собственно фантастического) миров Т.Литтла, выросшую из метода Толкиена.

3) Н.Корнуэлл также развивает концепцию основной дихотомии жанра — чудесное и невероятное (*marvellous and uncanny*) — «заданную» Ц.Тодоровым и его предшественниками. Рассматривая концепции Э.Т.А.Гофмана, он ссылается на поддержку его теории «чудесного» русским романтиком В.Одоевским, который призна-

вал ее двуединую природу: присутствие «реалистического» одновременно с «фантастическим». Н. Корнуэлл также отмечает генетическую взаимосвязь «романтического» и «фантастического» [Корнуэлл, 1988. С. 3, 4]. Он обращает внимание на связь последнего с гротеском — особенно Гюго, Гофмана (см. также: [Кайзер, 1981. С. 71, 72, 122]).

4) В основном, аспект генезиса уже освещен в предыдущих пунктах. Отметим здесь однако внимание британского ученого к теориям Бахтина, в которых он выделяет: генетическую взаимосвязь «фантастического» с романтическим и гротеском; пространственно-временной аспект, где теория хронотопа вбирает в себя концепт миров (ср. бахтинскую концепцию рыцарского романа, определяющую уникальный хронотоп, согласно которому мир чудес существует и развивается в авантюрном времени), теорию «фантастического реализма» Рабле и т.п. «Бахтинская концепция хронотопа, — подчеркивает Н. Корнуэлл, — явно задает диапазон мышления для будущих теоретиков «фантастического» [Корнуэлл, 1988. С. 6].

VI. Метапроза (Metafiction)

Появившиеся в последние десятилетия исследования метапрозы (термин «metafiction» введен американским романистом и критиком У. Гассом в 1970 г. и восходит к концепциям Виттгенштейна) произвели настоящую революцию в англо-американской теории жанра. Как отмечает А. Фаулер, «в результате работ П. Уог и Л. Хатчен, метапроза получила признание как продуктивный современный жанр» [Фаулер, 1989. С. 293; Хатчен, 1981; Уог, 1984; Морсон, 1978; Шепперд, 1992].

Любопытен тот факт, что термин, имеющий лишь приблизительный аналог в русском языке, так же как и связанное с ним понятие self-consciousness, отличное от русского философского понятия «самосознание» как имеющее более интравертный, ментальный смысл (синоним — саморефлексия), активно используется и британскими, и российскими русистами для определения универсальной природы жанра русской литературы. Таким образом, обозначаются идентификационные точки, определяющие вхождение русской литературы в лоно мировой.

Одним из показательных примеров в этом плане стала монография Д. Шепперда, посвященная теории и практике метапрозы, исследованию литературного самосознания в русской прозе советского периода [Шепперд, 1992]. Исследователь стремится — посредством теоретического и практического исследования жанра, его уни-

версальной субъектной природы — ввести творчество русских прозаиков (Вагинова, Каверина, Леонова), ранее рассматривавшееся в параметрах соцреалистического метода, в контекст западной литературы: в европейскую и, шире, как считают Д.Шепперд и Г.С.Морсон, мировую традицию метапрозы, представленную, по их мнению, именами Гоголя, Достоевского, Сервантеса, Стерна, Пушкина [Шепперд, 1992. С. 6–13; Морсон, 1978. С. 203]. Мы видим, что, как и в случае с «фантастическим», исследователи стремятся определить новую жанровую модель не только на материале современной, но и классической литературы.

Д.Шепперд и А.Фаулер считают «Тристрама Шенди» Стерна своеобразным жанровым образцом. Как отмечает Шепперд, ссылаясь на своих предшественников, «хотя сам термин *metafiction* и нов, литературная практика стара, как роман (если еще не старше)». Упоминание Гайда, Пруста или Джойса и ссылки на такие произведения, как «Дон Кихот», «Жак-фаталист» или «Тристрам Шенди» как на классические образцы жанра, последовательно воссоздают историко-литературную генеалогию метапрозы [Шепперд, 1992. С. 3; см. также: Хатчен, 1988; Уог, 1984. С. 5]. Однако исследователь включает в ряд создателей метапрозы и таких авторов, как С.Бекетт, Дж.Фаулз, К.Воннегут, А.Роб-Гийе и Н.Саррот, доказывая, что этот жанр также можно назвать современным, что данная жанровая модель развивается, и весьма успешно, современной мировой литературой [Шепперд, 1992. С. 2].

А.Фаулер особо оговаривает включение в литературный (и общекультурный) ряд метапрозы популярный сейчас жанр повествования о создании произведения искусства (*the poioumenon* или *work-in-progress novel*). В этом жанре миры повествования и реальности, персонажей и их создателя смещены и смешаны [Фаулер, 1989. С. 294].

Смысл понятия «метапроза», по общему мнению, субъективен более, нежели объективен; он соотносим с концептом миров. Этот жанр отражает всё возрастающий интерес человека к субъектным, внутренним формам жизни, к собственной ментальной, творческой природе, которая и становится предметом напряженной рефлексии. Недаром в заглавии монографии Д.Шепперда сопрягаются понятия *metafiction* и *self-consciousness* (самосознание, саморефлексия — в англоязычном термине основную смысловую нагрузку несет «само», акцент делается на рефлексии по поводу своих и адаптируемых «других», «чужих» субъектных форм сознания).

П.Уог также отмечает современное сопряжение этих понятий: «Нынешнее всё возрастающее осознание “мета” уровней речи и

опыта в определенной степени является следствием всё возрастающей роли социального и культурного самосознания» [Уог, 1984. С. 3].

С точки зрения концепта миров, понятие «метапроза» (metafiction) во многом близко «фантастическому» (как отмечает Корнуэлл, именно «фантастическое» ведет нас к метапрозе и другим трансжанровым литературным формам — [Корнуэлл, 1988. С. 32]). Его жанровое значение и смысл формируются на грани реальности и fiction. П.Уог, ссылаясь на В.Хейзенберга, выделяет «неуверенность» как одну из жанровых примет (ср. характеристику «фантастического»), отражающую гносеологическое сомнение современного человека: «метапроза воссоздает не обычное изображение природы, и даже не изображение отношения человека к природе, но неуверенность в самой возможности познания этого процесса» [Уог, 1984. С. 3]. Тем не менее, большинство исследователей утверждают возможность самой попытки такого изображения, а также то, что предметом метапрозы является не столько социально-историческая реальность, сколько мысль о ней, внутренний мир мыслей и чувств.

В основе новой жанровой модели лежит интерес к проблеме отражения, реконструкции и интерпретации мировоззренческого и мироощущенческого опыта. Произведения метапрозы реконструируют субъектный мир, объективно существующий за пределами произведения.

* * *

В настоящей главе были рассмотрены некоторые типичные черты, характеризующие такое малоисследованное в отечественном литературоведении явление, как современные западные (здесь — англо-американские) теории жанра. Очевидно, что его нынешнее состояние весьма подвижно, находится в постоянном развитии и изменении. Между тем уже сейчас мы можем сделать определенные выводы:

1) исследовательский поиск в этой сфере необходимо проходит под знаком «закона жанра», вновь и вновь возвращая нас к одноименному исследованию Ж.Деррида;

2) теоретико-жанровый поиск проходит в пограничной ситуации сосуществования двух подходов: традиционного классификационного и нового рецептивно-интерпретационного;

3) традиционный подход включает в себя:

— теоретико-литературный ретроспективный анализ (от теорий Аристотеля до наших дней);

— историко-ретроспективное исследование иерархических жанровых структур;

— изучение канона как такового и его роли — роли традиционных жанровых моделей (patterns) в формировании закона жанрового развития;

4) тем не менее и традиционный подход предполагает не только ретроспективные или константные явления, но и поисковые тенденции, направленные на обновление основной методологической системы (методов классификации): развитие концепции «фамильного сходства» и т.п.;

5) с другой стороны, и второй подход, представляющий собой попытку анализа сложной, гибкой и подвижной системы жанрового развития в интерпретационном поле читателя, необходимо включает в себя поиск константы, рецептивного знаменателя как исходной точки в идентификации и оценке той или иной жанровой модели;

6) в этом плане важнейшим и ключевым является вопрос о литературных архетипах, решаемый в идентификационном поле литературного жанра и его интерпретации;

7) рецептивно-коммуникативный подход подводит современно-го исследователя к необходимости вычленения новых параметров жанровой идентификации:

— ментальной доминанты, формируемой в процессе читательского восприятия и определяющей новый «закон жанра»;

— взаимодействия субъективного и объективного миров по модели: субъектная сфера самосознания (героя, автора, читателя) — объективно существующая историческая действительность;

— образно-структурной триады «герой — автор — читатель» как основы для выявления и определения той или иной жанровой модели;

— эволюционно-модификационной модели, определяющей общее развитие конкретного жанра в исторической перспективе.

В целом, можно сделать вывод об интенсивном развитии и взаимодействии, взаимовлиянии теорий жанра в англо-американском и французском литературоведении. Во многом, это развитие происходит в мировом интертекстуальном пространстве, включающем концепции русских формалистов и М.М.Бахтина.

Как показывает анализ работ ведущих англо-американских теоретиков 1980–1990-х, современный период представил свидетельства существования жанровой эволюции. Доказательством является возникновение и развитие «пограничных» жанровых моделей типа «фантастическое» или «метапроза», чье формирование достигло за-

вершающей стадии в последние десятилетия. С другой стороны, проявилась и тенденция к деканонизации канона, в русле развития которой жанровое обновление осуществляется через своего рода конструктивное разрушение литературной нормы, помещение ее в обновляющийся рецептивно-критический контекст.

Анализ современных западных теорий жанра доказывает необходимость изучения даже, казалось бы, нейтральных, абстрагированных жанровых моделей в интенсивном социально-историческом, идеологическом поле, а также внимания к усилению (в последнее время) интеграционных тенденций в сфере межлитературного (межнационального) взаимодействия жанров (к примеру, в сфере русско-западной межлитературной коммуникации).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «Пограничное» значение термина формируется на стыке понятий: художественная литература, беллетристика и — вымысел, фикция. См., например: [Марш, 1986.; Изер, 1975]. Как и *metafiction*, этот термин труднопереводим на русский язык из-за своего «пограничного» смысла. В современном англо-американском литературоведении оба очень популярны. Российские теоретики считают возможным употребление термина «метапроза» как русского аналога английского термина «*metafiction*», поэтому в дальнейшем мы употребляем русский вариант.
- ² Понятия «род» и «жанр» зачастую мало различаются и даже смешиваются в современном англо-американском литературоведении из-за сходства терминологических значений: если «*genre*» означает только жанр, то «*kind*» может означать и жанр, и род. Словарные статьи отмечают эквивалентность терминов «*genre*» и «*kind*» в значении «жанр», и триада «драма, лирика, эпос» часто рассматривается как «жанровая» (с точки зрения «*genre*» или «*kind*»), но вместе с тем та же триада может рассматриваться и как «родовая», и тогда эквивалентными становятся термины «*kind* и «*mode*» (в значении «род»). Хотя эти же термины могут употребляться и в значении «жанр». Многие западные исследователи обращают внимание на это обстоятельство как мешающее развитию жанрологии, между тем терминологическое/смысловое неразграничение по-прежнему присутствует на страницах литературно-теоретических работ.

Раздел II

ИСТОРИЧЕСКИ СУЩЕСТВОВАВШИЕ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ФОРМЫ СЛОВЕСНОСТИ

Совокупность текстов, которые обычно относят к фольклору, имеет достаточно разнообразный и гетерогенный характер. Понятием «фольклор» покрываются и пословица, и обрядовая песня, и сказка, и былина, и заговоры, и причитания, и многое другое. Фольклорные формы словесности предполагают разное отношение к действительности, разную степень включенности в ритуально-обрядовую ситуацию и разную степень устойчивости текста. Весьма несходны и функции, и формы бытования, и поэтика фольклорных жанров.

Такой неоднородности фольклора соответствует и многообразие исследовательских точек зрения на его природу и внутреннюю структуру. В частности, неоднозначно толкуется само понятие «фольклор»; существуют противоположные взгляды на проблему историзма фольклора, на место фольклористики среди других гуманитарных дисциплин, в особенности на соотношение фольклористики и этнографии.

Теория фольклора переживала в конце XX в. период дискуссий и интенсивного развития. Такая ситуация объяснялась рядом причин. Во-первых, фольклористика испытала влияние таких новых (или обновленных) научных дисциплин, как семиотика, этнолингвистика и структурная мифология. Тенденции к преодолению междисциплинарных перегородок, к синтезу различных научных подходов и методик, стремление к целостному и синтетическому постижению объекта исследования вне зависимости от его материальной природы — все это потребовало пересмотра теоретических представлений о фольклоре, основанных преимущественно на изучении его словесной составляющей. «Чрезмерно узкое определение фольклора как исключительно словесного народного творчества, ограниченного рядом особых выделенных жанров и текстов, имеющих художественную ценность, оставляет вне пределов фольклора обширные области народных представлений, народных знаний и народного поведения, которые как раз и связывают фольклор с другими элементами культуры. Рассмотрение обрядовых поэтических

фольклорных текстов вне обряда, так же как и словесной стороны заговора вне ее действенной и предметной стороны, ведет к отрыву текста от функции, от действий и представлений, породивших этот текст, к одностороннему пониманию текста и фольклора» [Толстой, 1984. С. 3]. Очевидно, что и методы, и цели исследования зависят от того, что именно мы будем считать его предметом: записанный на бумаге текст фольклорного произведения или целостную ситуацию его исполнения. В первом случае задача фольклориста близка задаче литературоведа, во втором — он должен учитывать всю совокупность факторов бытования фольклора и его ситуативного контекста (музыкальный ряд, движения, жесты, мимика, пространственно-временные параметры, состав исполнителей, характер аудитории и т.д.).

Во-вторых, использование современной аудио- и видеозаписывающей аппаратуры позволило сделать точные фиксации живого исполнения фольклора, и это потребовало скорректировать представления о его текстовой фактуре и о соотношении словесного ряда с музыкальным, акциональным и др. До появления фонографа, а позднее магнитофона не было возможности буквально фиксировать устную речь. В записях XIX в. перед нами во многих случаях тексты, подвергшиеся стилистической правке или даже доработанные их собирателями либо публикаторами. Современные исследователи стремятся исходить из целостной ситуации исполнения фольклорных произведений, взятой в совокупности элементов, имеющих разную материальную природу. Этой цели отвечает такая активно развивающаяся отрасль фольклористики, как комплексная текстология фольклора. «Исследование традиций народного творчества, основанное на анализе аудио- и видеозаписей, меняет сложившееся представление о текстологии фольклора, поскольку сам текст предстает многомерным информационным потоком» [Миненок, 1993. С. 357].

В-третьих, предметная область фольклористики спонтанно расширилась в тематическом отношении. Современные фольклористы активно разыскивают и «в поле», и в архивах, а вслед за тем публикуют и изучают такие тексты, которые представляются неканоническими или маргинальными по сравнению с классическим фольклором или находятся в областях, равным образом «подведомственных», с одной стороны, фольклористике, а с другой — музыковедению, языкознанию, этнографии, истории литературы.

О нынешнем состоянии теории фольклора хорошее представление дает замечательная книга Б.Н. Путилова «Фольклор и народная культура» (1994), в которой дается содержательный обзор основ-

ных проблем фольклористики конца XX в. и предложены пути их решения. В частности, Б.Н.Путилов намечает пять основных точек зрения на предметное поле фольклора:

«1. Фольклор включает всю совокупность, все многообразие форм традиционной культуры.

2. К фольклору относится весь комплекс традиционной духовной культуры, реализуемой в словах, идеях, представлениях, звучаниях, движениях, действиях.

3. Фольклор включает только комплекс явлений духовной культуры, относящихся к искусству.

4. Фольклор — это в первую очередь сфера словесного искусства.

5. К сфере фольклора относятся явления и факты вербальной духовной культуры во всем их многообразии» [Путилов, 1994. С. 24].

Именно пятая позиция представлялась Б.Н.Путилову наиболее актуальной и перспективной. По его мнению, «теоретически вполне обоснованно, а в научном плане чрезвычайно перспективно включение в сферу словесного фольклора всей традиционной словесности, обращающейся в данной среде, отнесение к фольклору всего, что традиционно выражено и закреплено в виде ли пространного организованного текста, вербальной формулы или повторяющегося в типовых ситуациях и обстоятельствах <...> выражения...» [Путилов, 1994. С. 25].

Современная теория фольклора стремится к тому, чтобы учитывать все многообразие его форм, не ограничиваясь классическими жанрами, например былинами и волшебной сказкой. Если говорить о таких «отреченных» жанрах русского фольклора, как заговоры, духовные стихи, религиозные легенды, то для них характерна высокая степень книжности; они могут распространяться не только устным, но и письменным путем; представлять собой собственность отдельных «специалистов» или определенных социальных групп населения [Гацак, 1991]. Известно, что многие из этих текстов по своему происхождению не являются ни народными, ни русскими, эстетическая или художественная функция явно не была для них основной. Все это еще не так давно давало основания для того, чтобы вообще выводить их за сферу фольклора. Однако они все же составляют органическую часть фольклорного репертуара, и у нас нет серьезных оснований для того, чтобы отказываться от их изучения; корректировки же требуют сами критерии отнесения тех или иных текстов к фольклору.

Сущность фольклора и его внутренняя структура обычно описываются с помощью определенного набора признаков, таких как устность, коллективность, безличность, традиционность, повторяемость, нормативность, полиэлементность, синкретизм, функциональность или полифункциональность, включенность в практику, народность или неофициальность, импровизационность. И сам набор этих признаков, и понимание их конкретного содержания могут весьма существенно отличаться у разных авторов. Например, говоря о коллективности, имеют в виду то коллективность творческого процесса, то отсутствие авторской собственности на произведение, то отсутствие индивидуально-авторского начала в самих произведениях фольклора, то наличие некой «ментальности» или «картины мира», стоящей за всей совокупностью явлений традиционной культуры, в том числе и за фольклором.

Каждый из признаков фольклора может быть соотнесен в большей или меньшей степени с другими его признаками, однако не покрывается ими полностью. Например, признак вариативности пересекается с признаком импровизационности, но они отнюдь не сводимы друг к другу. Исполнитель мог получить текст не из одного источника, но слышать его неоднократно от нескольких своих предшественников; он использует не только знание данного конкретного текста, но и в целом возможности фольклорного фонда; поэтому далеко не все из того нового, что появляется в его тексте по сравнению с текстом его непосредственного предшественника, можно отнести на его индивидуальный счет и тем более на счет импровизации. Как отмечает В.М.Гацак, вариативные изменения текста не только возникают в процессе исполнения, но «могут быть заложены в самой традиции — как два (или более) возможных продолжения, которые входят в эпическое знание, унаследованное певцом». Таким образом, нельзя исключить, что варианты «в основе своей индивидуализированной фактуры намного старше, нежели сами певцы, передающие нам эти варианты» [Гацак, 1983. С. 188–189].

Перечисленные выше признаки фольклора, взятые сами по себе, вне системы, могут характеризовать не только фольклор, но и различные виды книжности или профессионального искусства. Например, вариативность свойственна не только устной словесности, но также рукописной традиции, устный характер присущ и сценическому искусству. Традиционность и повторяемость также характеризуют широкий круг явлений, отнюдь не ограниченный ни фольклором, ни даже народной культурой в целом.

С другой стороны, каждый из названных признаков в отдельности не является чем-то строго обязательным; кроме этого, их проявления варьируются в широких пределах. Так, например, в принципе фольклор может существовать не только в устной, но и в письменной форме; коллективность фольклорного творчества также имеет весьма относительный характер: во многих традициях, в том числе и весьма архаических, песни сочиняются в процессе индивидуальной импровизации и соплеменникам известно, кто именно сочинил ту или иную песню.

Признаки фольклора меняются в процессе его историко-стадиального развития. Особое значение в этом отношении имеет противопоставление архаического, или первобытного, и классического фольклора: «Если такой “первобытный” фольклор имеет своей основой древнейшую мифологию и религиозную систему шаманского типа, если он как бы погружен в атмосферу первобытного синкретизма с его гегемонией обрядовых форм, то фольклор традиционный развивается в условиях распада родовых отношений и смены племенных союзов раннегосударственными объединениями, в условиях перехода от рода к семье, зарождения государственного самосознания (что было решающим для создания классических форм эпоса), развития более сложных религиозно-мифологических систем, вплоть до “мировых религий” и зачатков исторических или, по крайней мере, квази-исторических представлений, что приводит к частичной деритуализации и десакрализации древнейшего сюжетного фонда. Весьма фундаментальным фактором различия между более ранними и более поздними формами фольклора является сам факт существования книжной словесности и ее влияния на устную традицию» [Мелетинский и др., 1994. С. 55].

Вариативность фольклора

Фольклорное творчество имеет процессуально-динамический характер. В отличие от литературы или изобразительного искусства, его результаты не материализуются в виде законченных объектов. Фольклор продолжает варьироваться и изменяться в процессе бытования.

Фольклорное произведение всегда дано исследователю в виде совокупности зафиксированных вариантов, однако не сводимо к ним, ибо, во-первых, заведомо ясно, что не все случаи исполнения были зафиксированы, а, во-вторых, пока традиция живет, могут появляться и новые варианты. Заслуживает внимания мнение И.И.Земцовского о том, что «фольклорная вариантность есть частный случай вариантности как наиболее фундаментального феноме-

на жизни вообще, во всех ее проявлениях». Специфический характер понятия «вариант» в фольклористике обусловлен тем, что не вполне ясно, «вариант» чего имеется в виду. «Единственная принципиальная реальность в фольклоре — это варианты взаимоотношения схожих произведений, которые соотносятся между собой, однако, не по принципу первичности — вторичности, а как более или менее равноправные “вариации” на несуществующую “тему”» [Земцовский, 1980. С. 37–38].

Варьирование фольклорных произведений имеет сложную природу и не сводимо к ошибкам памяти или специфике устного бытования фольклора. В варьировании можно видеть, с одной стороны, результат действий исполнителя — сознательных или неосознанных, целенаправленных или случайных, а, с другой, отдельные звенья внутренне закономерного развития самого произведения. Соответственно вариант может быть рассмотрен в рамках данного акта исполнения (при этом выявится зависимость конкретного варианта от личности исполнителя, характера аудитории, обстоятельств исполнения и т.д.), либо в контексте внутренней эволюции текста (в аспекте его соотношения с другими вариантами, версиями и редакциями). Возможность соотнесения этих подходов основана на том, что исполнитель остается в рамках традиции, которая обуславливает и ограничивает его творческий вклад в сложение текста.

Вариативность — инструмент сохранения традиции и ее постоянного обновления. Интересна мысль А.Лорда о том, что «полиморфизм, или многообразие форм, в традиционном творчестве по сути своей консервативен». Изменения в тексте при варьировании вызваны не сознательным новаторством и не случайностью, «но постоянным и консервативным стремлением во что бы то ни стало сохранить основную мысль, выраженную в отдельной теме или группе тем» [Лорд, 1994. С. 138]. С вариативностью связано проявление творческого начала, внутренней активности; она позволяет исполнителю проверить свои силы, справиться со сложной задачей. Вариативность требует не только технических навыков, но и интуитивного постижения, искусства, творческого отношения к делу [Земцовский, 1980. С. 45].

Дискуссионный характер имеет вопрос о том, можно ли отождествлять усвоение текста с его исполнением или усвоение текста и его исполнение — это два взаимосвязанных, но все же различных процесса. Неоднозначно решается и вопрос о том, как именно передается фольклорный текст от одного исполнителя к другому: в виде определенной текстовой фактуры или же в виде неких формул, готовых текстовых блоков и приемов их соединения, позволяющих

исполнителю заново и самостоятельно воссоздавать фольклорное произведение.

Эти вопросы рассматриваются, в частности, так называемой «формульной» (или, как ее еще называют, «устной» или «устно-формульной») теорией Пэрри—Лорда. По мнению А.Лорда, существенно «не само устное исполнение, а то, что произведение складывается *в процессе* устного исполнения <...> В устной поэзии мы сталкиваемся с очень своеобразным, ни на что не похожим процессом, при котором устное усвоение, устное сложение и устное распространение — это почти одно и то же; они, видимо, представляют собой различные аспекты одного процесса» [Лорд, 1994. С. 16].

Идеи А.Лорда стимулировали изучение исполнительского искусства и структуры эпических песен, как устных, так и зафиксированных в письменном виде. Однако они вызвали и ряд серьезных возражений. В частности, В.М.Гацак полагает, что «назрела необходимость восстановить в значении непосредственную материальную, содержательную наследуемость эпоса, потесненную и преуменьшенную формульной теорией» [Гацак, 1983. С. 185]. Сопоставление разновременных записей былин, сделанных от одного и того же исполнителя или от учителя и ученика, показывает высокую степень текстовой сохраняемости и преемственности от одного поколения к другому. Это дает основания отстаивать приоритет памяти на текст (или текстовую материю) перед памятью на правила композиции [Там же. С. 187].

Коммуникативная природа фольклора

Фольклорный текст в принципе имеет синкретический и полиэлементный характер; в его порождении участвуют живой человеческий голос с его интонационными и звуковысотными характеристиками, мимика, жесты, танец и т.д. Соответственно фольклор воздействует на разные органы чувств. Полиэлементности фольклорного текста соответствует многоканальность его воздействия, а синкретизму знаковых средств — синкретизм их восприятия.

Структурообразующие элементы фольклорного творчества, такие как слово, вокальная музыка, мимика, танец, непосредственно опираются на биопсихическую природу человека. В этом, между прочим, основополагающее отличие фольклора от народного изобразительного искусства, где основными структурообразующими элементами являются такие природные материалы, как дерево, глина, металл и другие [Гусев, 1993. С. 42].

Фольклорное творчество основано на так называемом контактном типе коммуникации, а творчество литературное — на техничес-

ком типе. «Первый из них характерен для прямой (непосредственной) коммуникации, т.е. коммуникации «лицом к лицу», второй — для не прямой (опосредованной, дистанционной), когда между общающимися сторонами существуют пространственно-временные разрывы и потому информация передается при помощи каких-либо технических средств» [Новик, 1994. С. 116]. Литература реализуется в единой знаковой системе; информация здесь передается исключительно зрительным путем.

Фольклорный текст направлен определенному получателю, ориентирован на данную конкретную аудиторию. При этом реакция аудитории в свою очередь воздействует на исполнителя и может им учитываться. Текст же литературный адресован неопределенному множеству получателей. Акты сочинения текста и его восприятия могут быть сколь угодно удалены друг от друга во времени и пространстве, а автор и читатель часто вообще ничего не знают друг о друге.

Потребитель фольклора не только видит и слышит исполнителя, но и эмоционально реагирует на его слова, интонацию, мимику, жесты, передвижения в пространстве. Значимо и само место исполнения (деревенская изба, улица, луг возле реки, ярмарочная площадь и т.д.), и его время (в праздник или в будний день, приуроченность к тому или иному сезону, к дате народного календаря и времени дня). Этой вовлеченности зрителя в ситуацию непосредственного общения с исполнителем соответствует особое эмоционально-психологическое воздействие фольклора.

Текст, услышанный в определенной обстановке, в окружении других людей, настроенных сходным образом, лицом к лицу с исполнителем, и текст, прочитанный у себя дома, конечно, воспринимаются совершенно по-разному. Читатель, который знакомится с похоронными причитаниями вне атмосферы погребального обряда, а со свадебными песнями — вне атмосферы свадьбы — находится в искусственной позиции. Слушатель фольклорного текста больше похож не на современного читателя, но на детскую аудиторию театрального спектакля — аудиторию, готовую кричать, давать советы одним персонажам и требовать от других убраться со сцены.

Фольклорный текст всегда представляет собой некий компромисс между интенцией исполнителя и ожиданием слушателей. Поэтому он позволяет судить не только об искусстве исполнителя, но и об интересах, интеллектуальном развитии и половозрастных особенностях его аудитории. Так, например, сказки о животных родители часто рассказывали детям; скабрзные сказки и анекдоты входили обычно в мужской репертуар и предназначались именно для

мужчин. Зато магические средства и фольклор, призванные сохранить здоровье ребенка, являлись исключительно женской прерогативой.

Отношения исполнителя и слушателя в фольклоре ни в коем случае не сводятся к отношениям отправителя и получателя определенного «сообщения». Исполнитель и слушатель вступают друг с другом в общение, которое имеет и практический, и духовный, и практически-духовный характер. В процессе такого общения информация передается не только от исполнителя к слушателю, но и, наоборот, от слушателя к исполнителю и при этом происходит самовозрастание, обогащение информации [Каган, 1988. С. 143, 144].

Фольклорный текст не столько сообщает новое, сколько обращается к памяти и к эмоционально-чувственной сфере слушателя, пробуждая в нем ассоциации и обновляя воспоминания об индивидуально-пережитом и о коллективном опыте прошлого. В этом смысле фольклорный текст представляет собой не столько «послание», сколько стимул для автокоммуникации. Так, например, во многих случаях условием понимания фольклорных текстов является знание мифологической традиции. По наблюдениям Б.Н.Путилова, песни папуасов Новой Гвинеи не пересказывают мифы, но лишь намекают на них слушателю. «Значение песни складывается из совокупности пересекающихся значений собственно текста (который значит всегда больше, чем он буквально выражает, даже если не включает символики), окружающих песню действий и вне-текстовой информации, которой располагают исполнители» [Путилов, 1980. С. 222].

В фольклоре социальный контроль осуществляется непосредственно в момент исполнения произведения. Даже если известно, кем именно и по какому поводу сочинен тот иной фольклорный текст, для того, чтобы он стал явлением фольклора, он должен стать социальным фактом и получить одобрение коллектива. Именно в этом смысле П.Г.Богатырев и Р.О.Якобсон писали о «предварительной цензуре» коллектива как условии фольклорного творчества [Богатырев, 1971. С. 370–372]. Напрасно бы мы стали искать в фольклоре гениальных авторских прозрений, ярких индивидуальных образов. В ходе своего бытования произведение неизбежно подвергается тривиализации, приспосабливается к коллективному узусу, подвергается давлению традиции, что отнюдь не способствует его «усовершенствованию».

В литературе акт исполнения и акт контроля разделены по времени и месту. Писатель в принципе может оставить свое произведение в рукописи и адресовать его потомкам. Исполнитель же фольк-

лора лишен такой возможности; он обращается непосредственно к своим современникам и именно ими должен быть понят и признан.

Сущность взаимоотношений между автором и читателем в области литературного творчества можно представить с помощью схемы:

автор —> текст —> читатель

Для фольклора можно предложить иную схему:

текст
исполнитель <————> слушатель

В литературе формы, которые утратили актуальность, не исчезают, а откладываются в виде напечатанных текстов и в принципе могут быть вновь востребованы в будущем. Писатель связан со своими учителями и предшественниками, однако помимо этого он волен выбрать из наследия мировой культуры то, что сочтет для себя более близким и творчески стимулирующим. Носителю же фольклора дана такая традиция, в рамках которой ему и суждено остаться; возможности ее обогащения весьма ограничены. Писатель легко прибегает к коллективной памяти: для этого ему достаточно снять с полки книгу или отправиться в библиотеку. Между тем исполнитель фольклора вынужден опираться исключительно на свою память и память окружающих его людей.

Творческий акт писателя может растягиваться во времени, он имеет подчас многоступенчатый характер, причем в каждом случае писатель может воспользоваться предшествующими наработками. Естественно, что писатель способен создать текст со сколь угодно сложной композицией, со множеством действующих лиц, прихотливым пересечением пространственно-временных планов и т.д. Исполнитель же фольклора лишен вспомогательных средств вроде черновиков или записных книжек. Это развивает его память, но, конечно, ограничивает творческие возможности [Азбелев, 1982. С. 252–263].

Литературное произведение, как и фольклорное, живет и развивается во времени, однако его жизнь смещена в плоскость восприятия текста. Художественный текст каждый раз прочитывается заново и по-своему, причем характер этих прочтений не является произвольным и подчиняется определенным закономерностям. Однако этот процесс не затрагивает самого текста и именно поэтому имеет прерывистый характер. Основанием для нового прочтения стано-

вится подчас не предшествовавшая традиция таких прочтений, но новый взгляд на текст, обусловленный новым опытом читателей.

Естественно, что бытование устного текста труднее проконтролировать, чем текста опубликованного. С этим связано такое свойство фольклора, которое обычно обозначается, как «народность» или «неофициальность». Фольклор часто был достаточно оппозиционным по отношению к культуре правящих верхов и их идеологии. Он нередко нарушает нормы благопристойности, обращается к запретным для официального искусства темам, выражает иное, более близкое к природе отношение к проблеме взаимоотношения полов, сексуально-эротической тематике, делает предметом сатирического развенчания представителей власти и официальной религии (напомним бытовые сказки о попах, о глупом барине и др.). В осмеянии официоза в значительной степени заключается пафос так называемой народной смеховой культуры. Народные утопические легенды о возвращающемся избавителе и о счастливых землях неоднократно становились орудием политической борьбы.

В условиях жесткой цензуры растет устный слой и в рамках городской культуры. Так, например, в СССР широкое распространение получили анекдот, авторская песня, фольклор различных профессиональных и маргинальных групп. Возникла своего рода неписаная история, которая при ослаблении цензуры выплеснулась на страницы печати и стала ныне предметом изучения.

Принцип коллективности

Взгляд на мифологию и фольклор как на безличное и бессознательное творчество, подобное творчеству языковому, сформировался еще в эпоху романтизма. В середине XIX в., в период становления фольклористики как научной дисциплины, она усвоила взгляд на народ как на недифференцированную массу, которая творит как единая коллективная личность, а на фольклор — как наследие глубокой древности, подвергшееся с течением времени разрушению и вырождению.

Эти представления были скорректированы уже в конце XIX — начале XX в., когда стало очевидно, что в функционирование фольклора существенный вклад вносят отдельные исполнители, которые накладывают существенный отпечаток на содержание текста, его объем и поэтические особенности.

Тем не менее тезис о безличности и бессознательности фольклорного творчества принимался и многими выдающимися фольклористами XX в. Так, например, по мысли В.Я.Проппа, «генетически фольклор должен быть сближаем не с литературой, а с языком,

который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов» [Пропп, 1976. С. 22]. Такой точки зрения придерживался и Б.Н.Путилов, что вызвало недавно полемическую реплику Е.А.Костюхина. «Пора бы давно признать, что творчество в фольклоре — разного характера, — справедливо утверждает Е.А.Костюхин. — Есть безличное, но немало и текстов, имеющих архетип — пусть реально не восстанавливаемый (до первого текста мы обычно дойти не можем), но логически мыслимый <...> Не приходится говорить об авторстве мотивов, формул, топосов — это действительно безличное творчество. Не таковы сказки. Пусть авторов мы не знаем, но были люди, сочинившие “Бову Королевича”, сказку о Василисе Прекрасной, о Шемякином суде...” [Костюхин, 1995. С. 405].

Фольклор можно назвать безличным в том смысле, что он развивается по собственным законам, которые лишь в весьма ограниченной степени доступны для понимания самих носителей традиции. Внутренняя эволюция фольклора определяется не индивидуальной творческой волей отдельных исполнителей, но закономерностями историко-типологического характера, которые проявляются на протяжении больших периодов времени, не сопоставимых по своей длительности со сроком человеческой жизни.

В фольклоре не существует ничего, что хотя бы отдаленно напоминало поэтические руководства; владение традицией в целом имеет интуитивный характер. Передача традиции осуществляется главным образом в виде непосредственного научения.

Коллективный характер фольклора связан с обрядами, обычаями и другими общественными формами народной жизни. При этом важно подчеркнуть, что коллектив предполагает не тождество его членов, но индивидуальное своеобразие партнеров, сообща решающих общую задачу. Например, при охоте успех зависел от того, насколько рационально смогут ее участники распределить между собой роли и скоординировать свои усилия [Каган, 1988. С. 160].

Вся деятельность коллектива имела ритуализованный характер, была обращена к неким высшим силам и осуществляла функцию социального контроля. Она повторялась из года в год в соответствии с природными циклами и связанными с ними видами трудовой деятельности, а также с этапами жизненного цикла каждого отдельного человека [Гусев, 1967. С. 16]. Фольклор отражает коллективные ценности, картину мира, свойственную большим группам людей.

Психологию коллективного художественного творчества в отличие от творчества индивидуального в свое время проницательно описал В.Е.Гусев; по его словам, психологическим стимулом кол-

лективного творчества является «стремление самого коллектива непосредственно выразить свое состояние», причем на первый план «выступают коллективные эмоции, проявляющиеся в определенные моменты жизни, когда люди сообща трудятся или отдыхают, испытывают общую радость или общее горе». Отдельные люди сообща ищут такие средства выражения своего личного состояния, которые были бы восприняты и подхвачены окружающими. «Здесь личное, отдельное (как правило, не дифференцированное до степени особенного) познается через общее. Поэтому произведение коллективного творчества представляет общественную ценность и интерес не в силу его индивидуальной неповторимости, а, напротив, потому, что в нем синтезированы и приобрели выражение мысли, чувства и настроения многих людей» [Гусев, 1967. С. 166]. Принцип коллективности наиболее наглядно проявляется в сфере исполнительского искусства, в случаях, требующих сотрудничества, как, например, при хоровом исполнении песен или в ритуально-обрядовой жизни. Ритуалы свадьбы или похорон, представления народного театра, обходные обряды типа колядования и т.д. предполагают распределение ролей и функций. При этом в отдельных эпизодах одни участники обряда или представления оказываются в положении зрителей по отношению к другим, но и при этом они остаются участниками единого действия, которое предполагает не только исполнителей, но и тех, кому их исполнение адресовано.

Характерна для фольклора ситуация диалога, когда, например, сначала одна группа исполнителей обращается с сатирической песней к другой, а потом та, в свою очередь, отвечает ей своей песней. Таким образом, те, кто сначала были слушателями, становятся впоследствии исполнителями и наоборот.

Специфические черты фольклорной традиции

Принципиальные различия между фольклором и литературой проявляются не столько на уровне конкретных текстов (ибо один и тот же текст может бытовать параллельно и в устной, и в письменной форме), сколько на уровне целостной традиции. Фольклорная традиция имеет иную природу, внутреннюю структуру и формы социального функционирования, чем традиция литературная. В ее рамках осуществляется функционирование фольклора и его межпоколенная трансмиссия. Фольклорная традиция относится к этнодифференцирующим факторам, определяющим принадлежность человека к данному конкретному этносу или половозрастной группе; она обладает высоким аксиологическим статусом для ее носителей.

Многообразие творческих индивидуальностей и индивидуаль-

ных стилей, характерному для литературы, в фольклоре соответствует многообразие локальных традиций, жанров и ритуально-бытовых ситуаций, с которыми связано функционирование тех или иных текстов. Фольклорные традиции (как и традиции в области языка или материальной культуры) имеют диалектный характер и существуют в виде множества локальных традиций, обладающих собственной спецификой. Относительное единство традиции в масштабах всего этноса вырабатывается лишь постепенно в связи с развитием экономических и социальных отношений, выработкой общего литературного языка, развитием книгопечатания и распространения книг, а позднее таких средств современной коммуникации, как радио и телевидение. Как справедливо отмечает К.В.Чистов, «фольклор даже в период национального развития <...> не вырабатывает, как правило, внутреннего единства и однородности в масштабах и границах всего этноса; отдельные фольклорные явления и формы не распространены равномерно по всей этнической территории и во всех социальных слоях» [Чистов, 1986. С. 42].

Фольклорный репертуар весьма различался и в социальном отношении. Например, в России XIX в. свой фольклор имели разные социальные группы населения: крестьяне, рабочие, мещане, купцы, солдаты. Существовал фольклор тюрьмы и каторги, воровской и разбойничий фольклор, фольклор торговцев (офень), паломников, нищих и «калик перехожих».

Фольклорная традиция представляет собой одновременно и совокупность текстов, и систему жанров, и множество обрядовых и бытовых ситуаций, с которыми связано исполнение тех или иных текстов, и совокупность навыков, знаний и умений носителей фольклора [Лапин, 1995. С. 178–179]. Понятие традиции определяет собой устойчивость, стабильность текстов, жанровой системы, правил воспроизведения текстов и их социального функционирования.

До тех пор, пока сохраняется этнографический субстрат, система фольклорных жанров способна к постепенной перестройке, самообновлению. Один и тот же синхронный срез традиции содержит произведения, которые постепенно забываются, уходят из памяти коллектива, и произведения, бытующие активно, такие, которым суждена жизнь в последующих поколениях. Фольклорная традиция имеет, как правило, полистадиальный и полигенетический характер. В ней сочетаются элементы, возникшие в разные исторические эпохи, на разных этапах развития человеческой культуры в целом и данного этноса в частности. Одна из специфических особенностей фольклорной традиции по сравнению с традицией в области материальной культуры заключается в том, что новые явления не вытес-

няют безвозвратно предшествовавшие им по времени, но располагаются по соседству с ними либо вступают с ними в сложные, подчас парадоксальные отношения. При этом элементы более ранние по своему происхождению не всегда могут быть опознаны как «пережитки» или «окаменелости», ибо втягиваются в новые структурные связи и получают иные функции и мотивировки.

В то же время нет оснований полагать, что в традиции сохраняются *все* элементы предшествовавших стадий ее развития. Более того, далеко не все, что имеет архаический характер, действительно возникло в древности. Существуют вторичные формы, которые более или менее точно повторяют формы архаические и тем не менее возникли самостоятельно намного позднее [Чистов, 1986. С. 43–56].

Фольклорная традиция имеет несравненно более однородный характер, чем традиция литературная, однако и она не является абсолютно гомогенной. Фольклорный репертуар усваивает иноэтнические и книжные влияния, сложным образом взаимодействует с текучей исторической действительностью, постепенно обновляется и реструктурируется. Произведения фольклора не только передаются по традиции, но и воссоздаются заново из традиционных элементов; новые произведения могут формироваться по старым моделям; преодоленные стадии развития откладываются в виде художественного языка, на котором сочиняются новые тексты.

Фольклор изменяется с течением времени, однако для литературы характерна несравненно большая скорость и интенсивность развития. Эволюция фольклора имеет постепенный характер, между тем как в литературе возможно прерывистое, скачкообразное развитие. Несравненно более интенсивно литературная традиция взаимодействует с литературой других народов.

Фольклорный текст в целом представляет собой не форму самовыражения индивида, но форму существования традиции. Соответственно если один сказитель сумел исполнить текст лучше, чем другой, то это оценивалось не как его новаторство или результат самостоятельного творческого поиска, но как лучшее, более адекватное и полное воплощение традиции.

Произведение художественной литературы ценится своей новизной как выражение личности его создателя, его индивидуальных пристрастий и неповторимого жизненного опыта. Литературные тексты представляют собой условный мир с вымышленными персонажами. В фольклоре вопрос о степени достоверности повествования решается по-разному в разных жанрах. Так, например, содержание эпического произведения может восприниматься как правди-

вое повествование о давних временах, своеобразная «синкретическая правда» [Стеблин-Каменский, 1978. С. 138], а сказка — как намеренная ложь. Однако множество фольклорных произведений вообще не могут быть оценены с точки зрения их соответствия действительности. Одни из них сами составляют часть этой действительности, так как органически включены в быт или в определенные ритуалы, а другие (как, например, заклинательные песни) призваны так или иначе на нее повлиять.

Принцип функциональности

Фольклор наполнял всю жизнь человека архаического и традиционного общества. Множество ситуаций требовали исполнения тех или иных текстов: колыбельные, заговоры, молитвы на различные случаи, свадебные песни, приговоры дружки, причитания по умершим, детские считалки и т.д. Участники Полесских экспедиций в начале 1980-х гг. с интересом узнавали, что в районах украинско-белорусского пограничья до недавнего времени специальные небольшие стихотворные тексты или формулы произносили, страхи-вая на землю крошки, оставшиеся после еды в поле, при случайной встрече с волком, завидев весной первую птицу, летящую с юга, и во множестве других ситуаций. В России XIX в. формулы приветствия при встрече с другим человеком дифференцировались в зависимости от времени дня, ситуации встречи, хозяйственных занятий и других факторов.

Функциональность характеризует не только бытование текста; во многих случаях она дает ключ и к пониманию его содержания. При этом фольклорный текст, как правило, имеет множество функций, среди которых могут быть выделены осознанные и неосознанные, доминантные и факультативные. Под функциями понимаются «типовые, органичные, исторически сложившиеся связи явлений вербального фольклора (в первую очередь жанров, их разновидностей и отдельных текстов) с лежащими вовне системами и явлениями» [Путилов, 1994. С. 62]. Среди функций фольклора называют социальную, познавательную, этическую, эстетическую, информативную, коммуникативную, воспитательную и др. [Гусев, 1980. С. 181].

С принципом функциональности тесно связан принцип включенности фольклора в этническую традицию. Например, обрядовая песня не просто сопровождает обряд, но структурирует определенный его эпизод, который без этой песни вообще не мог бы реализоваться. Исполнение песни (например, колядки во время святочного обхода дворов) — это не просто сопровождение обряда, но его су-

шественная часть, наиболее ярко и последовательно выражающая его внутренний смысл и функциональную направленность.

Фольклорные тексты насыщены эмоционально-психологическим содержанием обыденной жизни и ритуально-праздничного континуума не в силу сознательных намерений их создателей, а просто потому, что они являются органической частью жизни коллектива и сопровождают свадьбу или похороны, рождение ребенка или наступление весны. В них выражаются, хотя и в весьма условной форме, радость или боль, страх или надежда.

Словесная составляющая обрядов обладает теми же свойствами, что и сами обряды: идеологический синкретизм и полиэлементность, практически-символический характер, принципы традиционности и повторяемости. Аналогично и символика архаического фольклора объясняется из мифа и ритуала и не имеет самостоятельного характера.

В качестве яркого примера полиэлементного и полифункционального фольклорного жанра можно привести заговоры. Заговор, как и многие другие фольклорные тексты, существует и как словесный текст, и как определенное ритуальное действие. Это действие фиксировано во времени и пространстве, оно может включать массаж, элементы гипноза и другие элементы, сложным образом сочетающие символическую и прагматическую направленность.

Заговоры сохранили черты, характерные для архаического фольклора, такие как синкретическая природа (единство слова и дела, повествования и ритуала), сакральное отношение к слову как орудию воздействия на психический мир человека, гипертрофия функционального начала, взаимопроницаемость внешней природы и духовного мира человека, органическое единство художественного, образного начала и начала магического.

Лечебный заговор не описывает болезнь, но призван избавить от нее человека; поэтому болезнь предстает в виде существа, которое изгоняют или уничтожают, загрызают или смахивают. Аналогичным образом заговоры-присушки не описывают любовного чувства, но направлены на то, чтобы вызвать его у другого человека. Например, распространенные формулы типа «Как горит огонь, так чтобы загорелось сердце у (имярек)» предполагают не художественное сравнение любви с огнем и не их буквальное тождество, но намеренное магическое отождествление. Наивно было бы считать, что первобытный человек «путает» любовное чувство с огнем или не может отличить их друг от друга в силу специфических особенностей своего мышления. Особая экспрессивность подобных формул как раз и связана с тем, что духовный мир человека приво-

дится в связь с миром материальным, столь на него внешне не похожим.

Многие заговоры, несомненно, обладают и художественными достоинствами, и тем не менее их поэтическая стилистика подчинена их прагматической функции. Образы заговоров имеют функциональный характер; предполагается, что они обеспечат действенность заговорных ритуалов и формул. Например, образ «клюющей птицы с железным носом» призван «заклевать» болезнь, образ «метущей девицы с шелковым веником» — «смести» ее, образ «Святого духа с ножницами» — «разрезать» ее и т.д. [Петров, 1981. С. 106].

Олицетворения, сравнения, ритмическая организация, даже рифма могут быть без труда обнаружены в заговорах, однако они не имеют того исключительного художественно-эстетического характера, который свойствен им в литературных текстах. В то же время спонтанная художественность заговоров имеет и более широкое значение и не сводима целиком к магическим потребностям. Напомним хотя бы слова А.Блока, тонкого ценителя народной магической поэзии: «...заговоры, а с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную “бумажную” поэзию — вплоть до наших дней» [Блок, 1962. С. 37].

В основе заговорных текстов лежат простейшие формулы и образы, имеющие функциональную природу; поэтому носители традиции могли не только воспроизводить известные им заговоры, но и самостоятельно сочинять новые тексты. И тем не менее заговорная традиция обладает большой устойчивостью во времени; историю некоторых текстов можно проследить на протяжении нескольких столетий.

В ходе своего длительного бытования заговоры вбирали в себя не только новые темы, сюжеты и образы, но и сложную символику, имеющую подчас эзотерический характер. Сама интерпретация многих текстов или образов предполагает погружение в их предысторию, причем исследователь как бы снимает одно за другим различные исторические напластования. В заговорах могут быть выделены отдельные формулы, имеющие индоевропейскую древность, слои, связанные с кругом христианских представлений (отголоски молитв, канонической и апокрифической книжности), но наряду с этим и множество вполне конкретных бытовых реалий; например, в любовных заговорах, бытовавших на Урале, вполне точно воссозданы детали кузнечного ремесла [Липатов, 1983].

Соответственно одни и те же мотивы и образы заговоров могут быть интерпретированы по-разному: и в свете языческой традиции,

и в свете традиции христианской, и в связи с ритуальными и бытовыми реалиями. Так, например, известный камень Алатырь русских заговоров соотносим и со священными камнями, известными в некоторых районах России и Белоруссии, и с древними воспоминаниями о янтаре-«электроне», и с христианскими легендами о священных камнях Палестины, связанных с земной жизнью Спасителя.

При любых исторических метаморфозах заговоры сохраняли свою функцию — магического и психологического воздействия на сознание, душевное и физическое состояние человека. Заговоры продолжали функционировать до тех пор, пока сохранялся их этнографический субстрат, т.е. оставались в живых люди, которые знали заговоры и умели ими пользоваться, сохранялась вера в их действенность и оставались актуальными ситуации, которые требовали их применения.

Мифология заговоров в значительной мере формировалась в рамках самого жанра и было бы неверным полностью отождествлять ее с древними мифологическими воззрениями. Характер сакрального прецедента получали и события христианской истории, а персонажи христианского предания начинали вести себя в заговорах совершенно неподобающим образом, получая функции и атрибуты, не свойственные им в христианской традиции. Как справедливо отмечал В.П.Петров, «атрибуты христианских персонажей, выступающих в заговорах (Соломонида с железными зубами, Святой Дух с ножницами, Богородица с прялкой), вырастают вовсе не на почве христианской символики, а из функции данного заговора, объекта и цели данного заговора, функционального назначения данной заговорной темы и данного образа» [Петров, 1981. С. 105].

Ситуативность

Текст, взятый в реальном ситуативном контексте, и его запись, опубликованная в фольклорном собрании, могут весьма отличаться друг от друга по своему внутреннему содержанию. По существу это своеобразные тексты-«двойники», которые требуют применения разных исследовательских процедур. Филологи в большинстве случаев вынуждены иметь дело с письменной фиксацией фольклора, однако они осознают, что для понимания текста важна его функция, ситуативная обусловленность, тот ассоциативный фон, на котором он воспринимается носителями традиции. Все это может и не найти адекватного отражения в самом тексте, но важно для понимания его смысла.

Так, например, пословица «Дурак дурака видит издалека», помещенная в сборнике пословиц, воспринимается как констатация определенного факта: «Обычно бывает так, что...». Однако человек, который использует эту пословицу в своей речи, отнюдь не ставит целью сообщить собеседнику народную мудрость. Когда о двух встретившихся и вступивших между собой в беседу людях говорят «Дурак дурака видит издалека», то тем самым и дают собственную оценку этих людей, и объясняют, почему они встретились. Пословица призвана ярко и образно охарактеризовать ситуацию, неожиданным сравнением высветить ее внутренний смысл.

В ситуативной обусловленности фольклорного текста, его изменчивой, вариативной природе кроются и его особая действенность, и в то же время его неполноценность по сравнению с литературой [Стеблин-Каменский, 1978. С. 104]. Тот факт, что литературный текст стабилен и закреплён материально, переживает своего автора и доносит его мысли и чувства до отдаленных потомков, составляет колоссальное преимущество литературы. Однако обособление автора и от текста, и от читателя, замена живого общения одного человека с другим чтением книги, отчуждение слова от живого звучания человеческого голоса, превращение его в мертвый знак, запечатленный на бумаге,— все это, конечно, можно расценить и сугубо негативно, видеть в этом фатальный недостаток литературы по сравнению с фольклором.

Это самообособление текста подчас пытаются компенсировать, создавая условный образ автора, а иногда и читателя в самом художественном тексте. Множество раз в мировой литературе книга осмысливается как беседа автора и читателя. Правда, в отличие от фольклора, где имеет место непосредственное общение создателя текста и его адресата, в литературе такое общение имеет опосредованный и условный характер.

Художественный текст предельно индивидуализирован (он имеет «вот этого» автора, своеобразный стиль, индивидуализированных героев, которые попадают в непредвиденные обстоятельства и т.д.) и в то же время он приспособлен для неограниченного тиражирования. В фольклоре текст имеет единичный характер, он в принципе не может быть воспроизведен дважды с буквальной точностью и в то же время все в нем имеет традиционный, типовой характер: и содержание, и форма изложения, да и сам исполнитель воспроизводит текст, не им сочиненный. Можно сказать, что в литературе происходит механическое тиражирование уникального, а в фольклоре — бесконечное варьирование типового.

Литература связана с фольклором и в генетическом, и в содержательном отношении. Многие литературные темы и сюжеты соотносятся по своему происхождению с фольклорно-мифологическим наследием: змееборчество, инцест, смерть-возрождение, метаморфозы или оборотничество, чудесное зачатие, поединок отца с сыном, жертвоприношение (в том числе и самопожертвование), тема судьбы, рока, многие сюжетные ситуации: девушка выходит замуж за сверхъестественное существо, муж на свадьбе своей жены, добывание жены в далеких землях, посещение потустороннего мира, продажа души дьяволу и другие. По отношению к этим сюжетам сохраняют свою силу вопросы, сформулированные А.Н.Веселовским еще в 1870 г.: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» [Веселовский, 1940. С. 51].

Отличия фольклора от литературы могут быть описаны на основе таких противопоставлений, в которых одному из признаков фольклора поставлен в соответствие противоположный признак литературы. Например: (форма бытования) устная — письменная, (текст) вариативный — стабильный, или изменчивый — фиксированный, (творческий процесс) коллективный — индивидуально-авторский, (тип коммуникации) контактный — технический и т.д.

Наиболее важный признак, который характеризует фольклор в его противопоставлении литературе, — это признак «устности». Устность предопределяет не только способ исполнения фольклорных текстов (т.е. произнесение их вслух или пение), но и характер отношений между исполнителем фольклора и его слушателем, способы сохранения текста во времени и трансмиссии от одного исполнителя к другому. В то же время признак устности не является безусловным и недостаточен для отнесения текста к фольклору. Можно декламировать написанный текст или передавать устный текст другому человеку, буквально выучивая его наизусть. Ни в том, ни в другом случае у нас нет оснований для того, чтобы отнести текст к фольклору. Сакральные тексты «Ригведы» передава-

лись жрецами в устной форме на протяжении столетий, однако при этом практически не варьировались; их нельзя причислить к фольклору и с точки зрения их содержания. С другой стороны, фольклор может бытовать и в письменной форме (например, на Русском Севере существовала развитая традиция рукописных пастушеских заговоров, так называемых «отпусков» [Бобров, Финченко, 1986]).

О появлении литературы вообще можно говорить только с того момента, когда появляется письменная фиксация текстов. Возможность такой фиксации повлекла за собой кардинальные перемены в способах функционирования словесности, хранения текста и его трансляции во времени и пространстве, в отношениях между создателем текста и его потребителем. Письмо создало предпосылки для появления сознательного авторства со всем спектром связанных с ним понятий, в том числе и с понятием о художественном вымысле как закономерном способе познания действительности.

В то же время изобретение письменности нельзя рассматривать изолированно, как непосредственную и единственную причину возникновения литературы и постепенного вытеснения ею фольклора. Оно вписывается в общую логику последовательного развития видов человеческой деятельности (создание опосредующих ее орудий труда и знаковых систем, постепенная дифференциация и специализация). Мы вправе предполагать, что письменность была не столько причиной появления литературы, сколько катализатором и стимулятором тех процессов, которые привели к ее появлению. Можно сказать, что литература «вызревала» в фольклоре еще до появления письменности, да и после ее появления она лишь постепенно обретала те формы, которые характерны для литературы Нового времени. С другой стороны, и фольклор не прекратил свое существование, когда появилось письмо, но продолжил свое существование параллельно с письменностью, а отчасти и в рамках письменности.

У истоков многих литературных традиций лежат письменные эпосы. В виде письменных произведений дошли до нас памятники шумеро-аккадского, древнегреческого, древнеиндийского, кельтского, германского, романского, арабского, персидского, китайского, японского эпосов [ПКЭ, 1978. С. 7]. По отношению к письменным памятникам фольклорного или квазифольклорного происхождения встают вопросы о том, являются ли они записями устных произведений или сразу возникли в письменной форме, имеют ли они определенного автора (или ряд авторов), или должны рассматриваться как результат внутреннего развития традиции, т.е. творчества множества безымянных исполнителей, созданы ли они по еди-

ному плану или складывались постепенно за счет объединения кратких песен, разрастания отдельных эпизодов и т.д.

Движение от фольклора к литературе имеет закономерный характер, однако речь идет не об одномоментном акте перехода, но о процессе, который растянулся на тысячелетия, не получил до сих пор своего завершения, да и вообще вряд ли может быть когда-нибудь завершен. Едва ли можно оценивать его однозначно как прогрессивное явление, скорее можно говорить о диалектике потерь и приобретений. Да и вообще оценочные критерии в таком вопросе не вполне уместны. «То, что именуется устной традицией, представляет собой, как мы теперь понимаем, не менее сложную и значительную художественную форму, чем производная от нее “литературная традиция” <...> Это не просто дальняя родственница литературы, только менее изысканная или более грубая и беспорядочная. К моменту появления письменной литературы художественные формы давно уже установились и были высоко развитыми и древними» [Лорд, 1994. С. 158].

То общее, что связывает друг с другом фольклор и литературу и делает закономерным и неизбежным их взаимодействие, объясняется прежде всего тем, что основной их материал — это естественный язык. Последствия этого факта чрезвычайно важны и для понимания сущности фольклора и литературы как видов словесного творчества, и для понимания их различий, ибо фольклор — это прежде всего устное слово, а литература — слово записанное. И к литературе, и к фольклору применимы — хотя и с существенными оговорками и уточнениями — категории рода, вида, жанра, традиции, текста, сюжета, мотива.

Оппозиция фольклор — литература асимметрична: фольклор возник до литературы и первоначально никак не был соотнесен с ней, между тем литература с самого своего возникновения так или иначе соотнесена с фольклором; она либо ориентируется на фольклор, либо, наоборот, отталкивается от него, но во всяком случае во множестве своих форм сохраняет свое родство с ним. Фольклор и порождает литературу, и сосуществует с ней, и противостоит ей, и продолжает с ней взаимодействовать. Особая сложность ситуации определяется тем, что архаическая литература, еще не вполне отделившаяся от фольклора и ориентирующаяся на фольклорные источники, сохраняет такие его признаки, как принципиальная анонимность и вариативность редакций [Аверинцев и др., 1994. С. 6].

С появлением письменности и постепенным становлением литературы начинается взаимодействие фольклора и литературы, которое могло быть более или менее активным в разные эпохи и прини-

мало различные исторические формы. Следует четко различать происхождение классических литературных жанров на основе фольклорных жанров, с одной стороны, и последующее взаимодействие установившихся литературных жанров с фольклорными — с другой. Первый процесс рассматривается исторической поэтикой, второй — историей литературы. Первый растягивается на столетия, второй имеет одномоментный характер. Первый осуществляется спонтанно в результате действия внутренней логики жанрообразования, второй — целенаправленно и сознательно по воле того или иного автора. Первый может протекать сходным образом в разных традициях, подчиняется закономерностям историко-типологического характера. Второй объясняется биографией писателя и его образованием, творческими установками.

Работа средневекового переписчика может быть так же лишена ярко выраженного авторского начала, как и творчество фольклорного исполнителя. В рукописной традиции также имеются варианты и версии произведений, текст не остается неизменным, но подвержен варьированию и изменяется с течением времени. Наконец, низовая рукописная традиция в значительной мере постоянно подпитывалась фольклором. В России книжная форма бытования фольклора получила распространение с XVII в., когда, с одной стороны, начали фиксировать пословицы, сказки, былины, заговоры, духовные стихи, а с другой — струя фольклора влилась в демократическую литературу. Характерна в этом отношении известная «Повесть о Горе-Злочасти», представляющая собой индивидуальное произведение на фольклорной основе. У этой «Повести», несомненно, был индивидуальный автор, и она имеет уникальный характер (текст дошел до нас в единственном списке). И столь же несомненны фольклорные источники «Повести». Ее можно поставить в один ряд с народными песнями о Горе и Судьбе-Доле, да и целым рядом других фольклорных произведений.

Рукописную, а позднее и книжную фиксацию фольклора нельзя рассматривать как нечто постороннее по отношению к самой фольклорной традиции. Во-первых, литературные переработки возвращались в фольклорную среду и вновь усваивались исполнителями из народа. Во-вторых, книжная фиксация фольклора вносит новые черты в его функционирование: локальные явления получают общенародное распространение, какого раньше они не имели; более или менее случайные варианты уравниваются в правах с вариантами, широко известными [Чистов, 1986. С. 78].

Сам процесс записи фольклора может быть осмыслен как перевод текста с языка устной культуры на язык письменной культуры.

При таком переводе происходит не только письменная фиксация устной речи, но и многое другое, что не входило в замысел фольклориста, осуществляющего запись: текст отрывается и от исполнителя, и от ситуации исполнения, он лишен возможности развиваться и варьироваться и т.д. Принципиальная непереводаемость (или во всяком случае «не до конца переводаемость») — источник особой творческой энергии зафиксированных фольклорных текстов, их смысловой валентности, открытости для различных интерпретаций в рамках «высокой» книжной культуры.

Все это важно учитывать, когда речь идет о восприятии фольклора писателями: как правило, они имеют дело не с самими фольклорными текстами, а с текстами, опубликованными фольклористами, т.е. уже переведенными в систему письменной культуры и в большей или меньшей степени адаптированными к литературному языку.

В XX в. писатели вступают в сознательную игру с мифологическими текстами, свободно обращаются при этом не только к фольклорно-мифологической традиции своего народа или народов классической древности, но и к малоизвестным в прошлом традициям народов Востока и Латинской Америки. Герои древних мифов при этом могут переноситься в современную обстановку, их психология модернизируется. Некоторые авторы и литературные направления создают собственную авторскую мифологию, делая мифологические образы и сюжеты фактами своего личного опыта. Убедительную интерпретацию этих явлений дает в своих книгах Е.М.Мелетинский [Мелетинский, 1994; Мелетинский, 1995].

ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

«Массу жанров подарило миру средневековье» [Уэллек, Уоррен, 1978. С. 252]. Их разнородность выходит далеко за рамки греко-римской жанровой доктрины с фундаментальным разделением на эпос, лирику, драму. Культура Средних веков по существу не создала ни описательной, ни нормативной поэтики жанров [Михайлов, 1994]. Жанровые структуры литературы русского Средневековья, возникшие вне воздействия античной теории словесности, не поддаются логическо-систематической генологии Аристотеля и эстетическим концепциям, развитым на ее основе немецким классическим идеализмом начала XIX в. Р.Ягодич, исходя из идеи Н.С.Трубецкого о «древнерусской литературе как системе», постулировал в докладе на IV Международном съезде славистов (1958) тезис о «системе жанров древнерусской литературы», обратив при этом внимание на то, что жанровые категории, применяемые к западноевропейским литературам Нового времени, неприменимы к литературе средневековой Руси, имевшей эпическую основу при отсутствии поэтических и драматургических жанров [Ягодич, 1958. С. 113–137]. С тех пор проблемы жанрового развития в средневековых славянских литературах стали постоянным предметом международных дискуссий.

Стимулирующее воздействие на их исследование оказали доклады Д.С.Лихачева на V (1963) и VII (1973) Международных съездах славистов. Принципиальная новизна подхода к изучению жанров древнерусской литературы, предложенного Д.С.Лихачевым, состояла в отказе от приложения отвлеченной теории к материалу средневековой литературы и стремлении основать такую теорию жанров, которая выступала бы из историко-литературного знания, из анализа конкретных историко-литературных ситуаций, ибо «категория литературного жанра — категория историческая» [Лихачев, 1964. С. 4]). Применительно к средневековью понятие жанра имеет свое специфическое наполнение, отличное от представлений Нового времени. В литературе Древней Руси существовали иные жанро-

вые членения, поскольку это литература в значительной мере прагматическая, и «основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение» [Лихачев, 1964. С. 50]. Средневековые жанровые формы определяются также функцией: их возникновение и существование обусловлено практическими потребностями регламентированного средневекового быта, что объясняет преобладание в литературе Древней Руси церковно-обрядовых и деловых жанров. Автор стремится ориентировать произведение на определенную цель, и жанры «возникают не только как разновидность литературного творчества, но и как определенные явления древнерусского жизненного уклада, обихода, быта в самом широком смысле слова» [Лихачев, 1964. С. 53–54]. Другим фактором, поддерживавшим процесс жанрообразования в Древней Руси, был также «стимул познавательный» [Лихачев, 1964. С. 58].

Свойственная средневековому состоянию литературы неравноправность и неоднородность жанров и включение одних произведений в состав других ведет к образованию особых жанров — так называемых «объединяющих жанров» сложного состава на основе входящих в них более мелких жанров — «первичных», например, сюжетное историческое повествование, житие, проповедь [Лихачев, 1964. С. 51]. Своды произведений в разного рода сборниках — та реальность, с которой имели дело древнерусские книжники и читатели. Хронографы, прологи, торжественники, четьи-минеи, цветники, азбуковники включают другие произведения в силу своей жанровой природы. Летопись также можно рассматривать как линейную последовательность разных текстов, это принципиально открытая структура, допускающая всевозможные включения агиографического, гомилетического, учительного, полемического, богословского характера, однако при господстве «первичного» жанра — погодных статей, что, как показывают современные исследования, сближает древнерусское летописание с раннесредневековой западноевропейской анналистикой («История франков» Григория Турского, «Церковная история народа англов Бэды Достопочтенного», «История лонгобардского народа» Павла Диакона, «История норманнов» Дудо из Сент-Квентена, Хроника Галла Анонима, Хроника Козьмы Пражского). Вместе с тем древнерусская «летопись, возникшая вне жанровых канонов византийской словесности, по мере своего разрастания принимает на свои страницы все новые и новые тексты и фрагменты текстов, создаваемых по этим канонам. В итоге этого процесса, каким является Повесть времен-

ных лет, мы находим уже многоуровневую структуру такой сложности и разнообразия, какие, как кажется, действительно не свойственны ни византийской, ни западноевропейской средневековой историографии. И в этом отношении самобытность древнерусского летописания вне всяких сомнений» [Гиппиус, 2003].

Критерии жанров, заданные внелитературной реальностью, не отменяют тем не менее литературного характера средневековых текстов. Каждый тип жанра отличает наличие определенного традиционно-устойчивого образа автора: «Один образ автора в проповеди, другой — в житиях святых (он несколько меняется по поджанровым группам), третий — в летописи, иной в исторической повести и т.д.» [Лихачев, 1964. С. 60]. Жанр связан также с определенным типом стиля — житийным, летописным, хронографическим и др.

В трудах Д.С.Лихачева жанровая панорама Древней Руси описана как внутренне организованная система, в которой литературные жанры находятся в сложных структурных взаимоотношениях. Развитие этой системы представляется ученому как «процесс постепенного освобождения жанров от их “деловых” и обрядовых функций и приобретения ими функций чисто литературных» [Лихачев, 1973а. С. 176].

Признание за древнерусской литературой несомненной членности на жанры вызвало дальнейшую дискуссию; научной рефлексии подверглись самые принципы такого членения как неадекватные природе средневекового текста. Наряду с конкретным историко-литературным исследованием получил применение *поэтологический* подход, снимающий проблему жанра и предполагающий в самом общем виде, что в поэтике произведения отражается известная поэтика мира в том, как создаются тексты и произведения, — то, как сделан мир. Такой подход наметился в известной работе Р.Пиккио 1973 г. — докладе на упоминавшемся VII съезде славистов [Пиккио, 1973. С. 439–467]. Полагая, что жанры в нашем постренессансном значении слова в Средневековье не существовали и соответственно жанр — понятие нерелевантное для понимания специфики средневекового текста, Р.Пиккио выдвинул понятия *models* и *patterns* («модели», «образцы»), рассматривая их как альтернативу литературным жанрам. В концепции Р.Пиккио модели — это содержательно-эстетические эталоны, подлежащие подражанию, мировоззренческие конструкты, отражающие основные направления средневекового мировидения. Системность литератур культурной общности *Slavia Orthodoxa* определяется, по мнению Р.Пиккио, следованием четырем имитационным моделям: *библейская* предполагает, что произведение исходит из системы, опирающейся на Свя-

щенное Писание как на абсолютный сверхобразец, обладающий полнотой смысла, тогда как отдельное произведение являет собою частный инвариант этой полноты и предстает как часть целого; модель *патристическая* сводит литературу к экзегетике; модель *константиновская* предоставляет возможности для прославления христианской державы и ее правителей; модель *монашеская* предопределяет природу молитвословных текстов. Как справедливо замечено, «те признаки текста, которые предлагает учитывать Р.Пиккио, не создают однозначной классификации (в отличие от жанровых признаков), поскольку, оставаясь ориентированным на единый образец Священного Писания, текст может при этом соотноситься с несколькими частными образцами и в его истории актуальными могут становиться разные соотнесения <...> История литературы образуется при этом не историей отдельных жанров, а в качестве своей основы историей рецепций отдельных текстов и, далее, обобщенной характеристикой рецептивных изменений, характеризующих разные периоды» [Живов, 1995. С. 31].

Теория моделей Р.Пиккио, оставаясь внеположенной жанровой классификации, констатирует тем не менее характерный для литератур *Slavia Orthodoxa* момент: риторическую природу текстов, ориентированных на авторитет Ветхого Завета и откровение Нового Завета и то, что эти литературы, создаваясь при отсутствии *кодифицированных* риторик и поэтик, выступающих в виде учебника, оформляли себя по готовым образцам.

Понятие *protogenres* («протожанры»), предложенное Г.Ленхофф в рамках того же поэтологического подхода, представляет собой следующий опыт осмысления внутренней организации литературы средневековой Руси [Ленхофф, 1984. С. 31–54; Ленхофф, 1987. С. 259–271]. Г.Ленхофф ставит под вопрос возможность жанрового подхода к этому материалу, исходя из понятия жанра в том виде, в каком оно предстает в хорошо разработанных жанровых системах античности и Нового времени. При этом предполагается полное тождество текстуальных структур, относящихся к определенному жанру. И поскольку морфология средневековых русских текстов определяется крайне свободно, то отсутствие формальной стабильности вызывает сомнения Г.Ленхофф в возможности применения категории жанра к древнерусским текстам. В данной систематике статусом жанра не обладают такие, например, тексты, как жития, традиционно рассматриваемые в жанровых категориях, поскольку ряд этих текстов может частично или полностью не следовать структуре полной биографии по византийскому образцу и обнаруживает отсутствие одного или нескольких признаков, либо отходит

от идеальной цепи характерных для жития топосов¹. Литературную систему Древней Руси Г.Ленхофф определяет как «протожанровую» в противоположность литературе Нового времени с характерным для последней фундаментальным разграничением между письменностью и беллетристикой, где любой текст определяется в отношении к другим текстам его жанрового класса и его жанровой модели. Эти горизонтальные связи соединяют тексты и жанры внутри систем, которые изначально по своей природе художественно-литературны, и таким способом мы получаем возможность отличить роман от рассказа, трагедию от одноактного фарса, сонет от эпиграмматического двустишия.

Тексты же средневековой Руси обнаруживают то, что Г.Ленхофф называет «вертикальной связью с внелитературной реальностью». В вертикально организованном корпусе генезис текста и его форма обусловлены функцией, которую данный текст призван был выполнить, а эта функция отражала в свою очередь потребности и иерархию одной или более социокультурных систем. Последние устанавливали правила, спецификации для вербальных инструментов, в которых нуждались. К такого рода литературному процессу термин жанр, как полагает Г.Ленхофф, не подходит, поскольку по своему определению принадлежит к системе горизонтально соотносимых между собой текстов. Рассуждения Г.Ленхофф о горизонтальных и вертикальных типах связей между текстами корреспондируют с теоретическими положениями, высказанными Э.Ауэрбахом при сопоставлении принципов повествования у Гомера и в Библии: «насколько разрозненное, обособленное в своем расположении по горизонтали стоят эти рассказы (Ветхого Завета.— Л.С.), целые группы рассказов, по сравнению с “Илиадой” и “Одиссеей”, настолько крепче их связь по вертикали,— объединяющая их все под одним знаком. У Гомера такой связи нет. В каждой значительной фигуре Ветхого завета, от Адама до пророков, воплощен момент этой вертикальной связи»; и далее: «...единое вертикально-религиозное строение мира воспрепятствовало сознательному размежеванию литературных жанров» [Ауэрбах, 1976. С. 38, 41].

Специфику средневекового состояния литературы исследователь определяет через понятие «протожанр» — это «категория, которую мы налагаем на сочетание однородных вербальных реакций, вызванных требованиями одной или нескольких культурных систем или подсистем» [Ленхофф, 1984. С. 51; 1987. С. 264]. В качестве примера протожанра названы функции православной службы и культ святых, распространение православного учения и тексты, регламентирующие литургическую жизнь, требования правовой и

политической системы и юридический кодекс. Практическая реализация данной концепции превратила бы историю древнерусской литературы в историю различных социокультурных институтов с реконструкцией гипотетически приписываемых им уставов, «протоколов» («the protocols»), которые были призваны оказывать нормирующее воздействие на текст и строго определять его функцию и форму.

Многообразная реальность литературного процесса средневековой Руси сопротивляется умозрительной конструкции с исторически ограниченным пониманием категории жанра. Г.Ленхофф признает, что многие тексты, призванные выполнять не одну функцию, а соответствовать ряду потребностей и получившие свою форму путем варьирования вертикальных связей, или неполные тексты с «отклонением от нормы», не попадают в «протожанровый набор», а потому теория протожанров трудно применима при анализе древнерусских произведений. Однако устанавливаемая в виде вертикальной связи зависимость между текстом, его функцией и потребностями социокультурных систем отражает признаваемое всеми медиевистами положение о деловой предназначенности средневековых текстов и необходимости сочетать исследование текста с социологией литературы.

Именно в данном направлении проблема разрабатывается учеными западноберлинской Группы по изучению древнеславянских литератур и, в частности, К.-Д.Зеemannом, который увидел в построении Г.Ленхофф сходство со своими рассуждениями о конституции средневекового жанра. Однако если в функциональности текста Г.Ленхофф усматривает признак недоразвитости жанра, то К.-Д.Зеemann видит в этом его естественное и специфически средневековое состояние [Зеemann, 1988а. С. 572–573].

Методологические принципы и фундаментальные труды берлинской исследовательской группы (Die Berliner Forschungsgruppe Ältere slavische Literaturen) под руководством К.-Д.Зеemannа и В.Х.Шмидта возвращают изучение проблемы на путь конкретного исследования средневековых жанровых структур в их историко-культурном существовании [Шмидт, 1984; Зеemann, 1984. С. 277–290; Зеemann, 1987а. С. 95–100; Зеemann, 1987б. С. 207–221; Зеemann, 1987в. С. 246–258; Зеemann, 1988. С. 569–580; Зеemann, 1989. С. 179–191; Зеemann, 1991а; Зеemann, 1991б; Зеemann, 1991в. С. 217–227; Зеemann, 1991г. С. 229–245].

Исследователи исходят из того, что понятие средневекового жанра невозможно исчерпать однозначной формально-логической дефиницией, полагая, что эта категория имеет открытый характер,

и ее содержание развивается вместе с наукой. Жанр определяется «как структура, как модель, как комплекс норм и условностей», жанры — «как институции, как исторически сложившиеся семейства текстов» [Шмидт, Зеemann, 1984. С. 14]. Эти определения взаимно не исключают друг друга, но в каждом есть доля истины. Материал для понимания природы жанра извлекается из имплицитно передаваемой информации Средневековья, из характера средневековых текстов и специфики средневековой культуры с использованием обширного арсенала методов гуманитарной науки: теории текста и лингвистики текста, рецептивной эстетики, структурного анализа, морфологического и функционального подходов, теологической систематики и эмпирического описания, исторического сравнения и теории коммуникации, социологического и имманентного рассмотрения. Исходя из прагматического характера древнерусской литературы и того, что средневековый жанр конституируется прежде всего деловым назначением, исследователи западно-берлинской группы особое значение придают методу литературной социологии, теории коммуникации и интеракции (взаимодействия). При таком подходе наряду с текстологией произведения изучению подлежат историко-культурные контексты, имеющие отношение к возникновению текста, его функционированию и использованию. Тем самым в понятие жанра вводится не только представление собственно о тексте произведения, но конструируется система с взаимоотношением таких, по К.-Д.Зеemannу, признаков, как автор — предмет — намерение — ситуация — стиль — адресат — действие [Шмидт, Зеemann, 1984. С. 569–580]. Конкретный жанр определяется не каким-либо одним из факторов, а характеризуется через всеобщую связь всех признаков. Такое понимание жанра, отвечающее современной теории жанра, ориентированной на лингвистику текста, отражает определение В.-Г.Шмидта: жанры предстают «как комплексы норм содержательных, стилистических, формальных и функциональных компонентов» [Шмидт, 1984. С. 12].

Разделяя понимание жанров как структурных типов произведений, характеризующихся предметом, стилем, топикой, функцией, Н.Ингэм тем не менее большее значение придает манере письма или изложения — *модусу* (mode) как измерению, которое занимало, по его мнению, более существенное место в сознании и практике средневекового автора, чем литературный жанр (kind). Изучая взаимоотношения средневекового автора и повествования, Н.Ингэм кроме повествовательного модуса, выделяет также модус ораторский, модус летописной записи, модус афоризма, модус гимнаграфический и др. [Ингэм, 1987а. С. 235; Ингэм, 1987б. С. 173–184].

И все же причисление отдельного произведения к определенному жанру и размежевание жанров в литературе средневековой Руси затруднено тем, что многие памятники дошли до нас в разных редакциях — пространной и краткой. Между тем «зависимость текста от жанра далеко не абсолютна», и от длины текста «существенно зависит его жанровая принадлежность» [Топоров, 1997. С. 78] — эти положения, высказанные В.Н.Топоровым относительно реконструкции жанровых форм праславянской устной словесности, носят общетеоретический характер и вполне применимы к характеристике динамичного состояния жанровых форм Средневековья. Поэтому исследователи предлагают иные опыты нежанрового расчленения факторов, обуславливающих традиционализм древнерусской литературы.

Р.Марти ищет путь к постижению внутреннего устройства литературы через имманентное изучение восточнославянской рукописной традиции. Памятники средневековой литературы сохранились, как правило, не в списках своего времени, а более поздних, тексты имеют труднообозримую вереницу редакторов, переписчиков, мало озабоченных сохранностью первоначального текста. Анонимность и коллективность творчества, многослойность и текучесть текста, отсутствие представления об авторской собственности и ярко выраженного индивидуального стиля — все эти особенности восточнославянской литературы Средневековья предопределяют то, что необходимой предпосылкой для реконструкции имманентного членения литературы становится анализ рукописной традиции текста, его источников и окружения в составе рукописи. История литературы в таком случае предстала бы как культурное пространство, дифференцированное и упорядоченное при помощи категорий *рукопись* — *текст* — *группа текстов* [Марти, 1989].

Х.Роте также делает акцент на особо тщательном изучении реально сохранившегося древнейшего рукописного наследия восточных славян. Предлагается строго разграничивать понятия *текст* и *рукопись*. Отправной точкой исследования является именно *рукопись*, содержащая определенный *текст*. Для понимания его генезиса, формы и эволюции текст должен изучаться в сравнительном анализе с другими рукописями того же памятника. В Сводном каталоге древнейших восточнославянских рукописей до середины XIII в. значится 241 рукопись и лишь две из них несакрального содержания: «Русская правда» и Новгородская летопись [Жуковская, 1984]. Древнейшая литература восточных славян — это литература литургического употребления, многие тексты которой предназначались для музыкального исполнения и вне музыки не существовали.

Можно даже сказать, что древнейшая литература восточных славян была литературой поющей, и в ней можно найти, полагает Х.Роте, не только отдельные жанры, но и жанровую систему [Роте 1997. С. 257]. Работы К.Ханника, византиниста, слависта, историка музыки, содержат опирающиеся на рукописные источники данные для понимания литургических жанров [Ханник, 1983. С. 1204–1221; Ханник, 1984. С. 107–119]. Очень точно определяются отдельные жанры, такие, как ирмос, тропарь, канон, стихира; они занимают строго закрепленное за ними место в составе церковной службы. Если сборники церковных песнопений «Ирмологион» и «Стихирарь» как отдельные книги в византийской литературе неизвестны, то «Кондакарь» — книга, полученная из Византии, причем без посредничества южных славян. Если «Ирмологион» представляет собой не отдельный жанр, но совокупность определенных сведенных воедино жанров, то, напротив, «Служебные Минеи», «Триодион», «Октоих», рукописи которых отражают состав церковной службы, — подлинны «жанровые книги» («Gattungsbücher»), сохранившие свой первоначальный вид и в более позднее время.

Отсюда следует, что главные критерии для жанровых определений в области литургической литературы должны принимать во внимание, с одной стороны, музыкологический аспект, а с другой, учитывать то, что восточные славяне черпали из богатого фонда греческой литературы, не становясь при этом, однако, частью византийской литературы на славянском языке [Роте, 1997. С. 261].

Критика жанрового подхода к восточнославянской литературе Средневековья в новейших исследованиях свидетельствует о том, что маятник в очередной раз качнулся в противоположную сторону. В.М.Живов пишет, что «сама категория жанра переносится в историю древнерусской литературы отчасти в силу того, что подразумевается ее сходство с византийской; молчаливо предполагается, что систематика, приложимая к литературе Византии, должна подходить и для родственной восточнославянской словесности» [Живов, 1995. С. 28–29]. Изучая особенности рецепции византийской культуры в Древней Руси, В.М.Живов выступает против необоснованного, на его взгляд, сближения параметров византийской и древнерусской литературы в работах Д.С.Лихачева (идея трансплантации), Н.С.Трубецкого, Д.Оболенского. Исследователь приходит, в частности, к выводу о неприменимости понятия жанра к древнерусской книжности, поскольку в действительности имело место усвоение не византийской жанровой системы в целом, а всего лишь отдельных конкретных образцов, которые при переносе в иную культурную среду могли существенно трансформироваться,

переосмысляться, изменять свои функции, утрачивая исходные параметры и далеко отходя от оригинала.

Одно из фундаментальных отличий в культурах Древней Руси и Византии, состоит, по мнению исследователя, в отсутствии у восточных славян светской литературной традиции и соответственно дихотомии духовное / светское, что «лишает литературное пространство первоначальной расчлененности, в частности, структурирования литературных произведений по жанровому принципу» [Живов, 1995. С. 28]. Кроме того, в византийской литературе жанровая классификация задавалась также риторической организацией, унаследованной от античности, на Руси же «античное наследие освоено не было, риторики отсутствовали, равно как отсутствовала и риторическая организация литературы», «византийская система жанров древнерусской словесностью усвоена не была, поэтому нет смысла говорить и об усвоении отдельных византийских жанров» [Живов, 1995. С. 29].

Нельзя не согласиться с тем, что категории классификации текстов, восходящие к античной риторике, для древнерусских книжников и читателей были не актуальны и что, реконструируя внутреннюю систематику литературы, нужно исходить из «внутреннего состава текста и его истории», «из тех параметров, которые характеризовали интенцию авторов этих текстов» [Живов, 1995. С. 30, 32]. Что же касается основной полемически заостренной посылки о необоснованном сближении параметров византийской и древнерусской литературы [Живов, 1995. С. 29] и отрицания представления, «согласно которому культура Киевской Руси продолжает и развивает византийскую культуру» [Живов, 1995. С. 3], то их значение в дискуссии о наличии жанров в древнерусской литературе минимально, поскольку жанр — категория, свободная от жесткой территориально-культурной прикреплённости: жития, проповеди, анналы создавались во всем средневековом христианском мире. Кроме того, отмеченная посылка нуждается в ряде уточнений. Так, теория трансплантации вовсе не имеет в виду воспроизведение Киевской Русью византийской культуры в ее полном составе как целостной системы. Речь идет о переносе некоторой категории «явлений культурного воздействия Византии», «целых культурных пластов», «отдельных памятников и явлений» [Лихачев, 1973б. С. 21–22], но все же не византийской культуры в целом. Конкретно же о проблеме жанров у Д.С.Лихачева сказано: «Итак, византийская литература и русская были разностадиальны. Поэтому просто возводить жанровую систему Руси к византийской было бы неправильным» [Лихачев, 1973а. С. 160]. Н.С.Трубецкой же, когда писал, что «древнерусская литера-

тура должна рассматриваться также в рамках всей цивилизации, унаследованной от Византии и развившейся на русской почве» [Трубецкой, 1995. С. 552], имел в виду принадлежность Руси в самом широком смысле к типу «византийской цивилизации» в целом, стержнем которой является восточное христианство — православие. Отсутствие в культуре восточных славян дихотомии духовное / светское — тезис, кстати, небесспорный (см., например, рассуждения Н.С.Трубецкого о незаписанной литературе: [Трубецкой, 1995. С. 554]), вовсе не препятствует проведению жанровой стратификации, что подтверждают опыты классификации церковных жанров (см., например: [Наумов, 1986. С. 5–18; Наумов, 1995. С. 49–59]).

Отсутствие у восточных славян вплоть до начала XVII в. кодифицированной риторики, выступающей в виде учебника, не означает, что отсутствовала и риторическая организация литературы. Согласно современной литературоведческой концепции, восходящей к Э.Р.Курциусу, европейские литературы развивались, начиная с века Аристотеля, вплоть до рубежа XVIII–XIX вв. как литературы риторического типа. В такого рода литературе «все дело отнюдь не в нормативности правила», но именно в том, что слово, которым она пользуется, «есть *готовое слово*» [Михайлов, 1988. С. 30]. *Готовое слово* (термин А.Н.Веселовского) передается из рук в руки, от книжника к книжнику, из текста в текст, от эпохи к эпохе, связывая в единство европейскую культуру на протяжении более двух тысячелетий. Риторика объединила единым основанием разные пласты литературного развития. По словам С.С.Аверинцева, принцип риторики не может не быть «общим знаменателем», основным фактором гомогенности для эпох столь различных, как античность и Средневековье, а с оговорками — Ренессанс, барокко и классицизм» [Аверинцев, 1981. С. 8]. Риторика выступает как всепроникающий принцип организации произведения на всех его уровнях: тематическом, жанровом, композиционном, стилистическом. Она предусматривает не только определенные правила порождения и развертывания текста, но также определенные правила его восприятия. Оказывая на протяжении многих веков влияние на мировосприятие писателя, риторика предопределяла стиль мышления и служила руководящим принципом его творчества. Под действием этого принципа развивалась и средневековая литература у восточных славян как часть европейской христианской культуры. В литературе, созидавшей себя при отсутствии кодифицированной риторики, книжники и читатели имели дело с риторическими принципами, управлявшими организацией текста. Именно риторическая установка дает себя знать в том, что принято называть «литературным этикетом»

(А.С.Орлов, Д.С.Лихачев), который есть лишь частное проявление более универсального подхода к обобщению действительности, господствовавшего в эпоху Средневековья не только в древнерусской литературе, но и в литературах других стран и народов.

Риторическая традиция, преемственно соединяя эпохи, культуры, литературы, несла с собой не только *готовое слово*, арсенал риторических приемов, но и многообразие жанровых форм, содержательно-функциональных структур — того, что принято называть *памятью жанра*. Значение риторического образца, игравшего существенную роль в литературе, формировавшейся вне кодифицированной риторики, следует особенно подчеркнуть. Фактор риторики необходимо должен быть положен в основание одного из методологических принципов, с которыми мы подходим к изучению жанровых проблем. Пока что теоретическая мысль не осознала всю степень строгости следования теоретически осознанному образцу, как это характерно для риторической литературы. Литература Древней Руси, развивавшаяся вплоть до XVII в. вне кодифицированной риторики, ориентировалась на, так сказать, практическую риторику, то есть на риторические принципы, представленные в образце и несущие информацию в том числе и о жанровых параметрах текста.

Одним из основных выводов, вытекающих из обзора основных жанровых теорий, предложенных в ходе международной дискуссии о литературных жанрах средневековой Руси, можно считать положение об историчности жанров и, следовательно, о конкретности их существования. Теории же, исходящие из отвлеченно-типологических схем, привносимых в реальность литературного развития, а также из заданного эстетикой античности или Нового времени нормативного представления о жанре и не учитывающие его исторически изменчивой природы, оказываются замкнутыми в себе.

Изучение жанровых структур литературы средневековой Руси необходимо должно быть ориентировано не на создание отвлеченной жанровой теории, а на исследование их историко-литературного и историко-культурного существования, поскольку жанр — исторически изменчивая категория, существующая не вообще, а в реальности движущегося сознания [Аверинцев, 1986. С. 104–116; Аверинцев, 1989. С. 3–25].

Жанры — «это не фикция» [Уэллек, Уоррен, 1978. С. 242], они существуют с тех пор, как существует литература, и в то же время существуют не во исполнение теоретического априори их сущности, но как различные воплощения известной жизненной потребности — потребности, которая «затвердевает» в жанровом сознании и в жанровой памяти, однако так, что жанровая форма не всегда

равна себе, она колеблется: жанры могут не иметь четких очертаний, модели жанров не всегда устойчивы и могут распадаться. И было бы непростительной натяжкой думать, что средневековые жанры заведомо разгорожены между собой и отделены друг от друга непроходимой стеной. Строго следовать теоретически осознанному и опосредованному образцу («модели») стремятся жанры богослужебной литературы, регламентирующие церковный обиход и обладающие фиксированной формой. Безусловно, уровень их системности выше, чем у иных жанровых образований, остающихся за пределами церковной жизни, последние — наименее канонизированные и поэтому наиболее динамичные жанры.

Наблюдаемые исследователями такие явления, как изменение функции текста при переносе его из Византии на восточнославянскую почву, размытость структурных признаков отдельных литературных текстов, их полифункциональность [Живов, 1995. С. 23 и сл.] свидетельствуют, возможно, не об отсутствии жанров, но лишь об особенностях жизни жанра в средневековой литературе и о специфике его литературной природы. Жанры принадлежат к довольно подвижной части категорий поэтики, и нормальным состоянием средневекового жанра следует признать его известную неопределенность, расплывчатость, текучесть и в связи с этим определенное жанровое своеобразие, так сказать, — жанровую изначальность, оригинальность тех литературных произведений, которым не находится точного жанрового соответствия. В качестве примера можно назвать летопись, «Повесть об ослеплении Василька Теребовльского», автобиографию Владимира Мономаха и его письмо к Олегу Святославичу, «Слово Даниила Заточника», «Слово о погибели Русской земли», Похвала Роману Галицкому и др.

Тезис об исторической подвижности жанров не отменяет, однако, того, что жанры — относительно устойчивые формы поэтического сознания, обладающие свойством культурной памяти и предопределяющие то, что между литературными произведениями устанавливаются тесные связи, при которых изучение одного произведения подразумевает и познание другого. Жанр — это модель, каждый раз себя воспроизводящая. Литература средневековой Руси — литература традиционалистского типа. Риторика как консервирующий механизм текстовых структур и эстетика Средневековья с ее нормативностью и традиционностью поддерживали относительную устойчивость жанровых моделей. В литературе Киевской Руси на синхроническом уровне мы можем наблюдать ограниченность летописи от жития (при том, что летопись включает в себя и агиографические вставки), жития от службы, воинской повести от хож-

дения, слова торжественного от красноречия дидактического — каждый из текстов располагает набором четко ощущаемых признаков и функций. Поэтические системы, функция, предмет этих текстов настолько различны, что позволяют надежно отъединить один жанр от другого, хотя тексты могут быть открыты для взаимодействия и перераспределения границ. На диахроническом же уровне жанры развивали в своих недрах новые произведения, образуя линии преемственности, идущие от произведения к произведению.

Жанр — категория, которой книжники сознательно оперировали. Средневековое литературно-теоретическое сознание воспринимало литературу как пространство, внутренне членимое на тексты в их функциональной и иерархической соотнесенности, оно выделило прежде всего круг жанров церковной литературы, сосредоточенных вокруг Библии. Теоретическая рефлексия сопровождает всю историю древнерусской литературы, начиная с «Изборника» 1073 г. [Изборник, 1973. Л. 204–204 об.]. В русле той же традиции следует рассуждение инокa Фомы в «Слове похвальном о благоверном великом князе Борисе Александровиче» (XV в.): «И аще ли хоцещи почести душиспасительныя книги, и тѣ почти святыхъ отецъ житиа ихъ; и аще ли хоцещи посланий чести, то апостольскыи книги имаши; и аще ли хоцещи повестныхъ книгъ, то почти Царства» [Памятники, 1982. С. 300–301]. Нил Сорский в Послании монаху Герману Подольному «о Божественных писаниях» называет «прежде заповеди Господня и толкования их и апостольская предания, та же и житиа, и учение святых отецъ» [Прохоров, 1974. С. 142].

Эпоха кодификации русской книжности — XVI в., когда составляется свод средневековой книжности — «Великие Минеи-Четьи», включившие «все святые книги <...> которые в Руской земле обретаются». Митрополит Макарий выстраивает памятники переводной и оригинальной литературы в жанровой иерархии с подразделением агиографии на поджанры: кроме книг Священного Писания и сочинений отцов церкви в перечень входят «праздничные слова и похвальные слова, и жития всех святых отцов, и мучения святых мучеников и святых мучениц, жития и подвиги преподобных и богоносных отцов, и страдания и подвиги святых преподобных жен; и все святые Патерики...» [Памятники, 1988. С. 479].

Теоретические рефлексии прошлого относительно жанровых форм, существовавших в литературе Древней Руси вне кодифицированной риторики, нашли свое выражение, в частности, в многообразии форм жанровой номинации. Исследование жанровой номенклатуры в ее историческом виде позволило бы дать наиболее адекватное описание словесной культуры средневековой Руси. Так, во-

прос о жанровой природе «Слова о полку Игореве» продолжает оставаться одним из наиболее трудных.

«Слово» определяют как ораторское произведение [Еремин, 1966. С. 144–163], в нем видят близость к «славам» и «плачам» [Лихачев, 1962. С. 305–310; Лихачев, 1972. С. 69–75; Лихачев, 1995. С. 173–181]. «Слово о полку Игореве» называют лиро-эпической поэмой, типологически сопоставимой с памятниками средневекового эпоса Запада и Востока: французской «Песнью о Роланде», немецкой «Песнью о Нибелунгах», грузинским «Витязем в тигровой шкуре», армянским «Давидом Сасунским» [Робинсон, 1980. С. 242–313]. М.М.Бахтин в кратких черновых заметках о «Слове» определяет его как памятник, в котором отразился процесс распада эпоса и создание нового эпического жанра. Эпическая идеализация, свойственная классической эпосе, и остающаяся основой жанровой природы «Слова», сочетается с амбивалентной тональностью «плача» и «посрамления»: «“Слово о полку Игореве” — это не песнь о победе, а песнь о поражении (как и “Песнь о Роланде”). Поэтому сюда входят существенные элементы хулы и посрамления (дело идет о поражении не врагов, а своих). Основой остается форма героической эпоса (прославление героического прошлого дедов и отцов). Но предметом здесь служит “выпадение из дедовской славы”. Отсюда фольклорные элементы “плача”, с одной стороны, и “посрамления”, с другой». Отсюда же и «смелость поэта, от своего имени корящего князей» [Бахтин, 1996. С. 39, 40]. Отмеченный М.М.Бахтиным жанровый сдвиг проявился и в радикальной смене самого типа эпического героя: Игорь не совершил подвига и не погиб в отличие от Роланда и Беовульфа: «Игорь, претерпев временную смерть (плен, “рабство”), возрождается снова (бегство и возвращение)». Смерть перестала быть «предметом эпического прославления» [Бахтин, 1996. С. 40, 417].

Следует обратить внимание на то, что знаки культурного самосмысления содержатся в самом тексте «Слова». Автор не дает единого жанрового наименования: «Слово о полку Игореве» — это и «слово», и «песнь», и «трудная повесть». Определения не противоречат и не мешают друг другу. Взаимодополнительность множественных характеристик, обусловленная тем, что в литературной практике Средневековья не существовало соответствующего наименования для столь насыщенного в жанровом отношении произведения, отражает размышления автора о природе жанра, соединившей разные литературные традиции. В тексте «Слова» с необычайной полнотой слились оба потока древнерусской поэзии: устной, идущей от фольклорных корней произведения, от княжеского дружин-

ного эпоса,— и книжной. Принципиальная неоднозначность жанрового наименования удовлетворяет авторскому поэтическому сознанию, поэтому любое уточняющее определение было бы односторонним. Авторская рефлексия ведет к пониманию феномена «Слова», сочетающего использование исключительно традиционного материала с полной свободой в обращении с традицией [Пиккио, 1990. С. 23–36].

Не только наименования произведений, но и типы кодексов, в которые объединены разные произведения, а также предисловия к читателю с объяснением идеи и названия текста,— кстати, «жанр на Руси столь же распространенный, как и литературная молитва» — [Панченко, 1973. С. 31; Сазонова, 1981. С. 129–187], дают ключ к возможным жанровым различиям. Составитель сборника «Сот пчелиный» (XVII в.), рассуждая об одной из популярных в Средневековье жанровых форм — флорилегия, осознает сборники цитат, выписок, изречений как некую общность на основе их содержания, структуры и топики: «Не без рассуждения же тии собиратели, но в лепоту приличным зело вещем тако книги нарекоша, яко *Цветник*, *Вертоград* и *Пчела*» (цит. по: [Срезневский, 1913. С. 192–193]). Номинация произведений, разумеется, отнюдь не абсолютный жанровый критерий, о чем свидетельствуют универсальный, полисемантический термин *Слово*, применявшийся к самым различным текстам, или популярное в Средневековье родовое заглавие *Книга*... Как правило, названия средневековых памятников не содержат формальных характеристик и определяют текст по теме, предмету, функции, имени автора (*Златоуст*, *Златоструй*), составу (метафорические названия *Цветник*, *Пчела*).

Требованию современной науки о литературе отвечает изучение жанровых структур литературы средневековой Руси прежде всего внутри культурной общности *Slavia Orthodoxa* (термин Р.Пиккио). Методологическим основанием для такого подхода является то, что с момента крещения Руси в силу вступает культурная парадигма, обусловленная вхождением восточных славян в мир *Slavia Orthodoxa*². Появление, наличие и функционирование на Руси определенного круга жанров напрямую зависит от принадлежности к названному культурному ареалу. Восточнославянскую литературу Средневековья объединяет с другими литературами *Slavia Orthodoxa* универсальная ситуация, когда в качестве священного, ученого языка общей церкви выступает наднациональный язык — церковнославянский. Древнерусская литература, возникшая после принятия христианства, начиналась с текстов, первоначально созданных в основном на греческом языке и принадлежавших системе

жанров византийской литературы и впоследствии переведенных на церковнославянский язык, или у южных славян, принявших христианство столетием ранее, или на Руси. Молодые литературы, входившие в культурный ареал *Slavia Orthodoxa*, располагали общим фондом литературных памятников, это была единая церковнославянская, общеславянская, древнеславянская литература [Наумов, 1973. С. 149–156; Наумов, 1978. С. 85–91].

В жанровой панораме средневековой Руси должны быть выделены тексты, восходящие к наследию общей древнеславянской литературы. Это нужно для того, чтобы во всей полноте ее собственного содержания представить индивидуальное своеобразие древнерусской литературы по отношению к каждой из литератур, входящих в названный ареал. Естественно, что в общем наследию значителен пласт переводных памятников [Буланин, 1995. С. 20]. Произведения переводной гомилетики, жития, патерики активно участвовали в литературном процессе, выступая в роли жанровых образцов. Изучая репертуар произведений древнерусской литературы, О.В.Творогов выявил в составе четых сборников XII–XIV вв. около пятидесяти переводных житий разного типа [Творогов, 1988. С. 137]. Каждое из них могло послужить древнерусскому книжнику в качестве риторического образца, и соответственно, оригинальное произведение, созданное по готовой модели, вправе претендовать на принадлежность к жанру агиографии. Многовековую традицию, идущую к славянам из Византии, имел жанр шестоднева, возникший как богословский комментарий к ветхозаветному преданию о шестидневном творении мира. Широко известный в славянской книжности «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского (X в.), восходящий к шестодневам Василия Великого и Севериана Гавальского, не только перешел в XI в. в древнерусскую литературу, но положил начало этому жанру на Руси, где на основе переводных шестодневов было создано несколько собственных сочинений, в том числе в конце XVII в. «Шестоднев» Афанасия Холмогорского [Панич, 1996].

Близость культур стран *Slavia Orthodoxa*, покоящаяся на совокупности лингвистических и религиозных факторов, обусловила иерархическое построение книжности и высокую степень сходства жанрового состава средневековых литератур православного региона. Это положение нельзя не учитывать, вырабатывая методологические принципы, с которыми мы приступаем к изучению жанров средневековой Руси. И хотя возможности реконструкции жанровой панорамы древнерусской литературы в полном объеме ограничены в настоящее время ввиду отсутствия исчерпывающего описания ре-

пертуара ее памятников, нельзя не заметить, что даже известные элементы картины соответствуют в общем виде иерархической классификации жанрово-содержательных уровней, предложенной Н.И. Толстым для древнесербской литературы [Толстой, 1988. С. 168; см. также: Трифунович, 1990; Гаврюшина, 1997. С. 188–240, 781–806].

Самое высокое положение — на вершине пирамиды — занимает конфессионально-литургическая литература «как наиболее сакральная и авторитетная». Тексты этой рубрики — Священное Писание в литургической переработке, — наиболее стабильные по составу и языку, «относились к древней общеславянской литературе: ни один из них не имел “национальных”, локальных специфических черт» [Толстой, 1988. С. 169]. Начиная со второго яруса — конфессионально-гимнографическая литература — отмечается появление «национальных» текстов. По мере движения от рубрики к рубрике вниз (литературы агиографическая, панегирическая, конфессионально-учительная, конфессионально-юридическая, апокрифическая³, историческая, повествовательная, паломническая, натуралистическая, светско-юридическая, деловая и бытовая письменность) к основанию пирамиды — устная народная литература — степень сакральности снижается, а тексты характеризуются нарастанием процессов эволюционных изменений в языке и дифференциацией функциональных стилей (о жанрах древнеболгарской литературы см.: [Станчев, 1985; Калиганов, 1997. С. 111–187, 807–833]).

В силу высокой степени сходства языков и культур тексты, созданные в одной из славянских стран православного мира, имели хождение внутри культурного пространства *Slavia Orthodoxa*, и не только читались и переписывались, но и творчески использовались, задавая жанровые параметры для нового текста. Хорошо известно, например, о влиянии «Слова о Законе и Благодати» Илариона (до 1051) на «Житие Симеона Немани», написанное Доментианом (ок. 1264). В ритмической организации «Похвалы св. Симеону и св. Савве» того же Доментиана можно видеть факт преемственности и наследования приемов и традиций искусства торжественной речи Илариона. И можно полагать, что ритмический принцип организации текста является жанровым признаком торжественных словословий вообще [Сазонова, 1974. С. 30–46]. Интерес у сербов к памятникам восточнославянской агиографии XI в. («Житию Бориса и Глеба», «Житию Феодосия Печерского» Нестора) совпадает с периодом расцвета у них оригинальной житийной литературы (XIII в.), а затем русские книжники не обошли вниманием яркие образцы сербской агиографии, используя, в частности, «Житие св. Саввы» Феодосия Хиландарца (кон. XIII — нач. XIV в.) при написании в

XVI в. житий севернорусских подвижников [Гаврюшина, 1997. С. 204]. Составители Русского хронографа в редакциях XVI–XVII вв. обращались к болгарскому переводу византийской хроники Манассии (написана в XII в., переведена в середине XIV в.) [Салмина, 1988. С. 59–71] не только как к источнику исторических сведений, но также как к готовому образцу историографического жанра и стиля, в котором они видели близкое соответствие собственным литературным задачам. В свою очередь Русский хронограф западнорусской редакции составил основу сербского хронографа [Творогов, 1989. С. 504–505; Гаврюшина, 1997. С. 787–788]. Как можно заметить, тексты притягивались друг к другу, в частности, и по принципу жанрового подобия. Отмеченные факты литературного сознания свидетельствуют в пользу существования жанров.

Относительная устойчивость и общность жанровой картины в пределах *Slavia Orthodoxa* (при известных чертах национального своеобразия) наблюдается вплоть до конца XVI в. В отличие от литератур Болгарии и Сербии, русская литература вместе со сменой культурной парадигмы в XVII в., связанной с переходом от средневекового типа культуры к типу культуры Нового времени, приобретает новое направление развития. Процесс жанрообразования активизируется, обогащается жанровый состав литературы. В рамках еще древнерусской традиции возникает литература посада вместе с новыми жанрами — городской повестью, сатирой, пародией [Ромодановская, 1994]. Формируются жанры, свободные от прагматической установки и обусловленности потребностями ритуала, обихода или социального употребления. Репертуар «неполезного чтения» составляют многочисленные переводы западноевропейской беллетристики — рыцарский любовно-авантюрный роман, фацеции, «смехотворные повести» [Кузьмина, 1964; Малэк, 1992], значительная часть текстов которых или становится известна при посредничестве культурной общности *Slavia Latina*, или непосредственно к ней восходит.

Также в рамках традиционной системы древнерусской литературы наблюдается процесс внутренней перестройки отдельных средневековых жанров. Среди ряда не вполне традиционных житий наиболее ярко новаторскую тенденцию к такой трансформации обнаруживает Житие Аввакума. XVII век в русской культуре — эпоха открытия ценности личности и авторской в том числе. Своим Житием Аввакум значительно обновляет традиции агиографии, максимально раздвигает границы жанрового канона, используя литературные традиции житий святых для описания собственной жизни и сочетая их с традициями автобиографического повествования,

включающего в себя элементы исповеди и проповеди [Робинсон, 1967. С. 358–370; Робинсон, 1969], а также литературы хождений [Илек, 1967; Сазонова, 1991. С. 476–487]. «Житие продолжало и обновляло традиции агиографии, замыкая в абстрактно-литературные схемы повествование о герое как христианском подвижнике, постоянно воспроизводя его молитвы, изображая его видения, описывая акты его ‘чудотворений’, эпизоды яростной борьбы с искушениями. Но в то же время автобиографический рассказ Аввакума как бы изнутри взрывал жанровые каноны, насыщаясь описаниями семейного быта героя, взаимоотношений с друзьями и врагами, картинами жизненных тягот и даже намечавшимся анализом собственных переживаний» [Робинсон, 1979. С. 153].

Эти справедливые наблюдения можно дополнить, указав на связь жизнеописания Аввакума с традицией древнерусских хождений. Уже в древнерусских хождениях, кроме «осведомительной» основы, наблюдается — при всей объективности описаний — определенная эмоциональная приподнятость, лирический тон и живое чувство авторов, особенно заметное у Даниила, Зосимы и Афанасия Никитина. Характерная особенность древнерусских хождений, закрепившись в конструктивной основе литературы путешествий, подспудно разрушала замкнутость географического описания и способствовала выражению авторской рефлексии, введению разнообразных размышлений и рассуждений, философско-исторических обобщений и широкого жизненного материала. В пределах одного произведения во взаимодействие вступали признаки разных жанров. Н.С.Трубецкому принадлежит важный вывод о смысловой амбивалентности жанра хождения. Анализируя описание путешествия Афанасия Никитина, он доказывает, что хождение есть одновременно исповедальный рассказ об «интимно-лирических переживаниях» автора [Трубецкой, 1983. С. 437–461].

Житие Аввакума предоставляет пример обратного явления, когда элементы хождения (путешествия) вторгаются в автобиографическое повествование. Прежде всего в Житии присутствует своеобразный хронотоп (термин М.М.Бахтина), сыгравший громадную роль в истории литературы путешествий. Исповедь-проповедь Аввакума помещается в реальном хронотопе, объемлющем временные и пространственные параметры в их нераздельном единстве. Весь событийный ряд локализован в конкретном историческом времени и вполне определенном географическом пространстве. Аввакум, как и Афанасий Никитин, несомненно, читал и знал «паломники» и «хождения в Святую землю» (см. обобщающие исследования древнерусской литературы путешествий: [Прокофьев, 1970. С. 3–264; Зее-

манн, 1976]). К ним восходит система кратких указаний на места, в которых волею судьбы Аввакуму пришлось побывать, на расстояния между ними, способы и время передвижений. Историко-географические реалии — меты, обрамляющие житийно-автобиографические эпизоды и соединяющие жизнеописание с жанром хождения. Пространственно-временные просторы автобиографии Аввакума, необычные для традиционного жития, также сближают ее с литературой путешествий. Странствование Аввакума, в отличие от паломнических хождений, проходит в пределах русского государства. Но, передвигаясь по Сибири, тогда еще малоосвоенному русскими людьми краю, он чувствует себя как за границей. Для Аввакума Сибирь — вовсе не родная земля, это земля неведомая, «страна варварская», местное население — «иноземцы немирные». Во времена Аввакума Сибирь, находившаяся в границах русского государства, не осознавалась как нечто единое со старыми русскими землями. Аввакум путешествует как бы вне пределов Руси. Сама же Русь осталась далеко, за «двадцать тысяч верст», где-то там, за Уралом, где старые города, Москва-столица, церкви, царь, вся русская история... Аввакум бредет фактически по «чужой стране». Характерно, что о своем обратном пути он пишет как о возвращении на Русь: «Таже с Неръчи-реки назад возвратился к Русе» [Пустозерский сборник, 1976. С. 36].

В Житии Аввакума, как и в хождениях, исключительно велико значение «хронотопа дороги» (термин М.М.Бахтина). Наряду с автобиографическим он является существенным организующим началом произведения, так как повествование Жития, его сюжет и композиция связаны с описанием реального пути Аввакума сначала в сибирскую ссылку, а затем на русский Север — на Мезень и в Пустозерск. С этим пространственным путем-дорогой героя сливается и его жизненный путь. Перемещение Аввакума по просторам страны — есть одновременно и преодоление физических препятствий, и духовное восхождение. Сам Аввакум осознавал свое вынужденное странствование-скитание как свою судьбу и жизненный подвиг. Характерное для Жития слияние жизненного пути героя с его реальным пространственным путем-дорогой предопределило то, что в произведении такую важную роль играет метафоризация дороги. Когда элементы реального описания, связанные с традицией литературы путешествий, соприкасаются с автобиографическими признаниями и элементами агиографической стилизации, идея странствования обретает символический смысл. В этом отношении показателен один из наиболее ярких эпизодов Жития — диалог Аввакума с женой, когда они бредут по реке, «убивающеся о лед», физически

изможденные, «голодные и томные люди», они не поспевают за лошадьми: «Протопопица, бедная, брела, брела, да и повалилась, и встать не сможет. А иной томной же тут же взвалился: оба карамкаются, а встать не смогут». Жена сетует: «Долго ль-де, протопоп, сего мучения будет?» — и слышит ответ «пророка»: «Марковна, до самых до смерти». В завершающих эпизод словах Марковны сливается реальное и символическое: «Добро, Петрович. И мы еще побредем вперед» [Пустозерский сборник, 1976. С. 36]. В кратком эмоциональном диалоге реальная дорога перешла в метафору жизненного пути. В силу многозначности наречия 'вперед', обозначающего направление движения (вперед), а также определяющего его временную перспективу, в ответе Марковны выражено согласие продолжить путь по сибирской земле и готовность разделить тяготы совместного жизненного пути. Перед нами ситуация, о которой можно сказать словами М.М.Бахтина: «Здесь время как бы вливается в пространство и как бы течет по нему» [Бахтин, 1975. С. 392]. В Житии Аввакума, включающем в себя архетип пути в составе метафоры — путь как жизненная судьба и нравственный подвиг, а также описание реального странствования, в тесное взаимодействие вступили традиции разных жанров — автобиографического, агиографического повествования и литературы хождений.

Принципиально новый процесс жанрообразования происходит в русской литературе при посредничестве украинско-белорусского этнокультурного ареала, чья литература и культура раньше других партнеров по *Slavia Orthodoxa* вступили в активный контакт с литературой и культурой *Slavia Latina*. В русскую литературу XVII в. постепенно внедряется жанровая система, сложившаяся в Западной Европе в эпоху Возрождения и в постренессансный период. Эта система литературных жанров с тремя родами, восходящими к античности, — эпос, лирика, драма — имела четкую структуру, теоретические и логико-философские основания, кодифицированные риторикой. В русской литературе XVII в. новая жанровая система была представлена произведениями барокко, первого творческого направления, имевшего межнациональный характер, — книжной поэзией и драматургией. Жанровая панорама русской литературы этого периода образует причудливую мозаику, в которой традиционные жанры сосуществуют с новыми — разветвленной системой жанров придворно-церемониальной и дидактической поэзии, стихотворной драмой.

С этого времени в русской литературе существовали параллельно две жанровые системы — Средневековья и Нового времени. Были приготовлены новые мехи, осталось залить в них новое вино,

и эту задачу предстояло разрешить русской литературе XVIII в., отмеченной интенсивным освоением европейской жанровой системы. С началом Нового времени далеко не все жанры, свойственные литературе древнерусской, прекратили свое существование: старообрядческая и семинарская среда долгие годы оставались верными хранителями книжного наследия Древней Руси. В результате сложного и длительного процесса вытеснения жанров древнерусской литературы более современной системой эпики, драмы и лирики, положение средневековых жанров в общей картине культурного развития постепенно изменялось, они смещались на периферию литературного процесса⁴.

Насущной задачей медиевистики является осмысление реальной жанровой панорамы литературы средневековой Руси в ее историческом существовании на основе конкретных историко-литературных и историко-культурных исследований, позволяющих понять, что жанровые реализации, складывающиеся в живом бытии литературы, не претендуют на вневременность и извечность, а могут лишь рассчитывать найти свое место в обобщенной картине литературных жанров Средневековья — картине, полной динамики, развития, переходов и противоречий. Серьезным методологическим основанием для такого изучения должно стать исследование жанров древнерусской литературы не только в ее собственных границах, но и в более широком контексте прежде всего *Slavia Orthodoxa*, а также *Slavia Latina*, и в перспективе — в контексте общеевропейском.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н.Ингэм оспаривает данную точку зрения [Ингэм, 1987. С. 238–241].

² Для периода до разделения церквей в XI в. вместо понятий *Slavia Orthodoxa* и *Slavia Latina* предлагаются термины *Slavia Christiana* (В.М.Живов) или *Slavia cyrillo-methodiana* (Р.Марти). Не оспаривая их правомерности, заметим, что еще до официального раскола церквей славянство было поделено на сферы влияния Византии и Рима, у славян сложились западно- и восточноориентированные разновидности христианской культуры. В качестве альтернативы к термину *Slavia Orthodoxa*, имеющему явно конфессиональный характер, предлагается понятие *Slavia byzantina* (Х.Поте).

³ По А.Наумову, апокриф исполняет те же функции, что и остальные жанры церковнославянской литературы, не обнаруживая литературной и функциональной специфики как особый жанр; подражая канону, апокриф воспроизводит стиль, тон и способ повествования своих образцов; категория апокрифов не вычленялась самими средневековыми книжни-

ками и сконструирована как условная категория исследователями [Наумов, 1976].

- ⁴ Еще в 1926 г. В.Н.Перетц писал по поводу очередного методологического труда П.Н.Сакулина: «я диву дался; упустил из виду самое существенное — невозможность *абсолютно* периодизировать литературу, ибо в одно и то же время, только в *разных слоях* (а это ему “марксисту” надо знать) сосуществует продукция *разного времени*» [С.-Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 172.1.226. Л. 85–85 об.; курсив автора].

СИСТЕМА ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ ШЕКСПИРОВСКОЙ ЭПОХИ

Жанр выступает как внутренняя потребность культуры. Будучи знаковым кодом, он является языком, в формах которого обретает воплощение модус отношения к действительности. Становление и угасание жанровых форм есть метаязык истории человеческого духа, видимая природа его внутреннего бытования, риторика бесконечного в целостности и единственного во множественности.

Диалектическим основанием существования жанра является неразрывная связь с материалом, которому он до некоторой степени случаен. Жанр находит воплощение в произведении, вне которого его можно лишь созерцать, ибо он есть отношение произведения к прообразу как выражению мусически чистого содержания. Обретаемая конкретность является разрушением абсолютной формы, которую в метафизическом смысле следует признать строгой. Ее развертывание предстает историей развития жанров, в предельном устремлении тяготеющих к возвращению в исходную точку. Та полнота, которой там обладает Слово, подразумевает отсутствие жанра как видимой природы внутренней композиции. Одоление абсолютным конкретного ведет к его «немоте», тогда как борьба этих начал служит скрытым источником исторической смены жанровых образований.

Как истечение формы жанр одновременно соотносим с непроявленным и с конкретным. За внешним разнообразием проступает единичность родовых основ. Внутренняя иерархия устремлена в бесконечность, где теряется ответ на вопрос об исходной праформе. Но по закону аналогий проявленная диалектика жанров и родов может служить своего рода матрицей свободного проявления творческих сил в отношении природы косной материи.

Последняя выступает в виде сложившейся знаковой системы, существование которой служит необходимым условием появления жанра как принципа проявленной композиции. Почвой для его формализации в области словесного творчества служит историческое постижение «собственности слов и меры периодов», в европей-

ской культуре совпавшее с возникновением и становлением риторики. Разработанные в ее недрах основы построения речи способствовали формированию общеевропейских представлений о природе художественного и распространению жанровых форм как набора исследуемых принципов организации литературного материала. Рефлексия античной мысли относительно качества собственного бытия потребовала соизмеримых возможностей от языков новых, и они прошли через иронию становления собственной литературной нормы. Этому процессу европейская культура обязана тем, что представлена богатым спектром национальных литератур, языки которых находятся во много более сложной взаимосвязи, чем жанровые системы.

Риторическая культура послужила механизмом, который способствовал формализации понятия жанра и открыл возможность жанровой экспансии, о чем свидетельствует европейский опыт. На определенном этапе деятельное освоение готовых античных форм столкнулось с ограниченными возможностями народных или вульгарных диалектов, споспешествуя формированию литературных языков. Процесс снятия этого противоречия обрел завершение в английской литературе конца XVI — начала XVII в., где шло становление последней из литературных норм европейского культурного ареала, сложившегося в границах риторической традиции. Особенностью этого процесса оказались краткие временные сроки и величественность художественных завоеваний, обретших воплощение в гении Шекспира.

Представленная в основном поэзией и драматургией, светская литература Англии рубежа XVI–XVII вв. еще не стала сферой устоявшихся отношений и отличалась непосредственностью взаимодействий. Английская культура творила самое себя, щедро заимствуя у европейской традиции, где влияние итальянской литературы стало меркнуть перед авторитетом французской. Изменение литературных вкусов во многом было связано со внутренним сдвигом, который произошел в классической системе европейской риторики.

В своей традиционной форме она была воспринята Англией в середине XVI в. Пребывавшая со времен походов Цезаря в лоне европейской цивилизации, страна, после двухвекового господства норманнов, оказалась готовой к восприятию сложившихся на континенте форм и творческому их преобразованию. Осваивая риторику как знание, способствующее постижению поэтического мышления, английская литература восприняла сложившуюся систему жанров.

Главенствовали поэзия и драма, настолько глубоко питавшие

друг друга, что через двести лет романтическая критика в лице Колриджа поставила вопрос о природе «драматической поэзии» как особого жанра. Поэзию отличали «staffe» (строфическая форма) и «band» (организующая строфу рифма). Стихи чаще произносились вслух, чем читались по-писанному, что способствовало строгости ритмической организации текстов. Однако жесткие требования, отвечавшие возможностям европейских языков, преобразовывались, когда приходили в противоречия с законами английской речи. Так, шекспировский сонет, введенный в английскую литературу Т.Сарри, предельно упростил строгую итальянскую форму любовного стихотворения.

Несмотря на полиграфические возможности, которые открыло книгопечатание, когда только в Лондоне с 1592 по 1597 гг. было издано около двух с половиной тысяч сонетов [Морозов, 1954. С. 216], поэтическое творчество в елизаветинскую эпоху не рассматривалось как область профессиональной занятости. Подобный подход выказал Б.Джонсон, издавший в 1615 г. собственное собрание сочинений под названием «Труды» (Works). Дерзостный взгляд на поэтическое творчество как ремесло удивил современников, однако положил начало традиции, которую в англоязычном мире блюдут по сей день [Аксенов, 1938. С. 75].

Устное восприятие поэзии диктовало свои законы. Предпочтение отдавалось четному числу слогов с тяготением к ямбу, а также сильным мужским рифмам. Длина строки не должна была превышать двенадцати слогов, чтобы легко улавливаться на слух.

Среди европейских жанров этим условиям в наибольшей мере отвечал сонет, ставший внутренней опорой складывавшейся системы жанров. Первые опыты в английской литературе относятся к 50-м годам XVI в., когда Сарри и Уайет, обратившиеся к смелым акцентным вариациям, осваивали традиции итальянской любовной лирики. Авторитет Петрарки оставался непререкаем, пока в творчестве Филипа Сидни не возобладали французские симпатии, и новыми кумирами оказались Ронсар и Дю Белле. Однако итальянское влияние сохранилось и в 90-е годы, что придает особую прелесть LXXX сонету Шекспира, известному своей антипетраркистской направленностью:

Её глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать.
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь...
И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравнениях пышных оболгали.

(Пер. С.Маршака)

Будучи заимствованной формой, жанр сонета в краткие сроки пережил в английской литературе свое историческое становление. Его классический вариант (sonnet) допускал возможность «омонимного» существования любовного стихотворения с менее отчетливо выраженными формальными характеристиками. Графически оно обозначалось тем же словом «sonet», но с одним «п». Обе формы долго существовали в английской литературе, избегая четкого разграничения: одновременно с сонетом строгой формы бытовали небольшие по объему любовные произведения, которые также воспринимались «сонетно». В силу неразработанности канона их жанровая принадлежность утверждалась скорее в плане содержания.

Классический четырнадцатистроичник обрел широкое бытование в Англии лишь к 90-м годам, когда, по словам Дж.Данна, «лишь дурак мог не написать сонета, но два мог написать только сумасшедший» [Данн, 1651. С. 103]. В риторическом труде Дж.Патнема «Искусство английской поэзии» (1589), создававшемся в течение двадцати лет, сонет как самостоятельная метрическая форма не упоминался. Автор довольствовался тем, что рассматривал его как сочетание октавы (huitain) и секстета (sizaine), либо двенадцатистишия и завершающего дистиха. Итальянский сонет предполагал наличие рифмы в 1:4:5:8 и соответственно 2:3:6:7 строках, в секстете же допускалась рифмовка ab ab ab или abc abc или abc bac [Руководство, 1914. С. 148]. Английский язык не обладал потенциальной гибкостью итальянского, где она была обусловлена особенностями ударения на предпоследнем слоге [Гаспаров, 1993. С. 210]. В силу ограниченной вариативности две рифмы на октаву оказались бременем, сковывающим английское стихосложение. С этим связано распространение «глазных» рифм (love-move), хотя стихи преимущественно воспринимались на слух. В отличие от итальянской формы (8:3:3; 8:2:2:2), во французском сонете акцент был сделан на игру «закрытой» в катренах и «открытой» в терцетах форм [Гаспаров, 1993. С. 207], что привело к появлению внутри сонета рифмующейся пары строк 4:4:2:4 с рифмами abab abab ccd eed. В английском сонете эта пара сместилась к концу стихотворения, став замыкающим дистихом 4:4:4:2, обретшим «эпиграмматическую» [Руководство, 1914. С. 148] законченность и лаконичность. Строгая заданность итальянского сонета растворилась в английской структуре, как жемчужина в бокале вина, но, исчерпав себя в границах конкретной формы, взорвала английскую поэзию мощью эпиграмматического творчества.

Непременным условием существования жанра эпиграммы являлась затейливая игра логической мысли, в наименьшей степени вы-

ступавшая как индивидуальная особенность автора. Мысль, направленная на построение умозрительного силлогизма «с отправной точкой в виде самой идеи как таковой» [Аверинцев, 1981. С. 30], главенствует в эпиграмме в силу отсутствия описательного момента. Как отмечалось, древнегреческий генезис жанра характеризуется существованием произведений не «об» изображаемом предмете, но «на» него. Отсюда потенциальная сводимость эпиграммы в момент ее наиболее полной жанровой реализации к загадке, которую Патнем именует «темным говорением» (*speaking obscurely*) [Патнем, 1928. С. 154], что оказало влияние на формирование таких понятий в поэтике литературы Возрождения, как «*con-cetto*» и «*wit*» [Прац, 1958. С. 267].

Европейский сонет вернулся в английской эпиграмме к своим жанровым началам. Круг свершился, и полнота проявленного оказалась равной исходной форме. Ибо история развития европейского сонета восходит именно к этому жанру: сонет вышел из эпиграммы и завершился ею. Помимо заимствования многообразных тем из античной эпиграммы европейский сонет воспринял структурную логику построения этих произведений. После их «открытия» в конце XV в. завершающая часть сонета, вне зависимости от количества строк, воспринималась как эпиграмматический синкрисис, направленный на снятие противоречий рубрикации с ее «исчерпанием предмета через вычленение и систематизацию его <...> аспектов» [Аверинцев, 1981. С. 20]. Эпиграмма являлась порождением вольной игры развитого интеллекта, не отягощенного утонченностью субъективного переживания и служила той формой, которая занимала ум логическим экзерсисом, не требуя особой эмоциональной отдачи.

С развитием поэтической системы жанров усложняются характеристики стихотворной речи. На первый план выступают размер и рифма. Метр как мера (*numbers*) мыслится достаточно условно, ибо английский стих только учится гибкости и легкости европейских размеров. В 80-е годы метр значительно уступает в качестве стихообразующего компонента рифме, именуемой согласием или симфонией (*concord, symphonie*). Патнем величает ее «главной музыкой для поэта», и прощает хромоту стиха ввиду ясной и четкой рифмы. По мере формирования поэтической системы жанра требования к размеру ужесточаются. Найденный для передачи классического гекзаметра пятистопный ямб становится одним из наиболее распространенных размеров и получает позже название шекспировского [Левин, 1979. С. 12]. При этом значительно сужается поле использования трохея и спондея. Хромота стиха перестает допускаться нор-

мативной поэтикой. В 1610-х годах Бен Джонсон позволяет себе заметить о поэзии Джона Данна, что «в некоторых отношениях он не имеет себе равных в мире, но его следует повесить за несоблюдение норм стихосложения» (цит. по [Данн, 1972. С. 2]).

Процесс формирования жанровой системы ведет к разграничению и упорядочению жанровых границ, которые однако долго сохраняют взаимопроницаемость. Широкое распространение в 90-е годы получает жанр элегий, связанный с восторженным переживанием в Европе творчества Овидия. «Отмеченная устойчивой совокупностью мыслей и чувств» [Гаспаров, 1982. С. 203], эта форма понимается как солилокий. Однако расширительная трактовка ведет к путанице, когда к элегиям относят лирические размышления в жанре эпитафий.

Развитие традиционных жанров ведет к появлению новых форм. Их историческая нежизнеспособность порой является лучшим свидетельством неповторимости авторского переживания. Так, на смену средневековым «пляскам смерти» приходит «дуэль со смертью», и в недрах жанра эпитафий складываются «Годовщины» Данна.

Адресатом «Годовщин» была Элизабет Друри, дочь придворного сановника, внезапно скончавшаяся в возрасте четырнадцати лет и унеся с собой надежды отца на ее брак с наследным принцем. Данн никогда не видел девочки, поэтому появление поэм-эпитафий, превозносящих ее в абстрактном образе «She», навлекло на поэта обвинение в спекулятивности. В свое оправдание он, по свидетельству Б.Джонсона, указывал, что живописал не портрет, но «Идею женщины» (цит. по [Данн, 1972. С. 524]). Обе «Годовщины» укладываются в рамки элегических эпитафий, по форме являя собой развернутые созерцательно-философские сочинения. Идея ежегодного создания «Годовщин» к дате смерти девочки разворачивалась в представлении Данна бесконечной чередой эпических полотен, работу над которыми после его смерти продолжили бы другие поэты. Отказ Данна от осуществления замысла лишил английскую литературу нескольких поэм-медитаций и заставил усомниться в правомерности дерзостной идеи подчинить Время Слову.

Среди эпитафий Данна также встречаются эпистолы, что подтверждает условность жанровых границ. Одна из них — шутивное послание леди Люси Бедфорд, покровительствовавшей поэту, другая — «эпитафия самому себе», соседствующая с серьезным философским размышлением о смерти, получившим название «Omnibus» (Ко всем).

Особый интерес с точки зрения риторической поэтики представ-

ляет в елизаветинскую эпоху отношение поэзии и прозы. Богатое поле для подобного исследования дает эпистолярный жанр, нормативно бытовавший в конце XVI — начале XVII в. в двух ипостасях. Форма стихотворной эпистолы быстро обрела в английской культуре литературную этикетность, и в 90-е годы существовала как в виде непосредственного дружеского послания, так и условной формы обращения к покровителям. В таких случаях эпистола давала простор для абстрактно-созерцательных размышлений о добродетели, совершенстве, гармонии.

Эти темы живо перекликались с содержанием сатир, к концу века потеснивших всевластие сонета [Левин, 1979. С. 12]. Большое влияние на становление жанра оказали сатиры Ювенала, ставшие образцом для европейских поэтов. В Англии расцвет жанра оказался недолгим: крамоле сатирических инвектив был положен предел вердиктом лондонского епископа.

Характер трактовки тем в зависимости от жанровой природы свидетельствовал в пользу того, что содержательный момент порою преобладал в становлении формальных характеристик произведения. Внешнее в жанре проступало как проявление внутреннего, тогда как последнее могло в свою очередь определяться своеобразием первого. В силу неустойчивости форм семантические и композиционные сдвиги не приводили к гротескному смещению жанров, но способствовали обогащению существующих форм.

Повышенным творческим потенциалом обладало при этом промежуточное пространство между поэзией и прозой. Последняя не поднялась до поэтических откровений, во многом оставаясь на периферии художественного бытования слова. Ее наибольшим завоеванием оказался эссеизм, форма которого, несмотря на утверждение современной критики, не столько восходит к драмам Шекспира, сколько к «Опытам» Монтеня. До XVII в. английская литература не имела национальной прозаической традиции, и ее формирование шло под знаком влияния итальянских и французских авторов. «Хотелось бы особо подчеркнуть, — отмечает исследователь, — что английское эссе обязано не только Монтеню, которого принято считать “отцом английских эссеистов”. Этот жанр формируется в английской литературе и под влиянием мощного гения Шекспира» [Березкина, 1993. С. 229]. Подобное утверждение представляется допустимым скорее в онтологическом, чем формальном аспекте. Однако нельзя не признать, что заслуги Шекспира безмерно велики в проявлении тайной природы художественного слова и, в частности, в разрешении вопроса о границах поэзии и прозы.

В его ранних комедиях преобладают стихотворные строчки.

«Последние усилия любви» наполовину написаны стихами, тогда как «Буря» преимущественно написана белым стихом. Не сковывая себя ограничениями размера, Шекспир часто обращается к прозе, обычно для создания эффекта бытовой речи. В силу этого проза чаще встречается в комедиях, чем в трагедиях. Так, «Виндзорские кумушки» написаны преимущественно прозой, а хроники «Король Иоанн» и «Ричард II» стихами.

Соседство прозы со стихом подчеркивает условность жесткого разграничения двух принципов организации речи. Этот эффект закрепляется использованием белого стиха, утвердившегося в подражание античной традиции. Написанная пятистопным ямбом драматическая строка обрела у Шекспира необыкновенную гибкость за счет возрастания *enjambement* с двенадцати процентов в ранних произведениях до сорока одного процента в поздних [Левин, 1979. С. 12]. В поздних драмах заметна тенденция к использованию женских рифм, что связано с превращением пятистопной ямбической строки в одиннадцатисложную с неударной концовкой. От ранних пьес к поздним нарастает использование риторических фигур с пяти до тридцати пяти процентов [Левин, 1979. С. 12]. При пиршественном богатстве словарного запаса Шекспира, включающего до двадцати одной тысячи слов (см.: [Гилилов, 1997]), синтаксис белого стиха достаточно прост. Художественность текстов Шекспира соотносится с областью призрачного бытования слова в границах двух ареалов — поэтического и прозаического. Решая вопрос о природе художественного в границах классической традиции, Шекспир утверждает возможность описать мир с помощью риторической фигуры. Соположность космоса и слова выступают в его творчестве не тождеством, но метафорой. И это в тот момент, когда в культуре идет формирование новых понятий, посягающих на стройность традиционных систем. В области изящных искусств завершается отложение литературы от грамматики, поэзии от риторики и прозы от полиметрических текстов. Этот процесс в некотором роде завершает становление европейской жанровой системы.

Однако обретенная поэзией и прозой независимость мало послужила к проявлению отношений между двумя типами организации словесного творчества, где основные различия усматривались в ритме и рифме. Природа поэтического текста до сих пор сохраняет свою энигматичность. Тщетность усилий позволяет предположить не столько отсутствие самого ответа, но некорректную постановку вопроса, что связано с исторически обусловленным процессом потери словом изначальной целостности. Шекспировское творчество являет дерзостную попытку вновь обрести ее, преодолев все существ-

вующие формы расщепления. Художественный опыт английского драматурга свидетельствует об искусственности разграничений внутреннего пространства Слова, тогда как его человеческий опыт утверждает иллюзорность границ между жизнью и литературой как таковыми.

Изменение модуса поэзии, совершившееся во второй половине XVI в., оказалось глубоко разрушительно для риторической системы, какой она сложилась в античности. Будучи выведена из ее непосредственного ведения, поэзия подорвала традиционную систему равновесия, и та поникла под гнетом собственных форм.

Сущее риторики и поэзии оказалось противопоставленным при сохранении подобия внешних форм. Объявляя войну традиционной логике, новые авторитеты возводили на ее место, в противовес Аристотелю, диалектику, апеллируя к духовному опыту Сократа. Продолжая долгий спор номиналистов с реалистами об универсалиях, французский ритор Питер Рамус предложил отказаться от категорий Аристотеля и заменил их «дихотомиями».

Основной тезис Рамуса сводился к пересмотру роли созерцательного любомудрствования. Рамус не отрицал его универсальной природы и отдавал должное философическому характеру мироощущения, однако не соглашался с диктатом системного знания, которое все более окутывала кастовая непроницаемость. «Профессор Парижского Университета обвиняется своими коллегами в том, что на лекциях цитирует поэтов; профессор философии должен был цитировать только Аристотеля» [Свасьян, 1990. С. 100]. Рассматривая философию как форму светского досуга, он настаивал на ее неслиянности с теологией, с одной стороны, и независимости от сокровенного знания, с другой. Орудием же избрал риторику, увидев в ней инструмент, объединяющий те области, о разделении которых хлопотал. Его борьба с «философией ради философии» дала мощный импульс к расщеплению целостности созерцательно-чувственного мира и освоению его в форме логических или образных построений.

Соположенная Аристотелем диалектике риторика лишилась у Рамуса опоры на энтимему и оказалась сродни стилистике. Наступила своего рода эпоха «третьей софистики», отмеченная изменением модуса «риторического слова», еще более отрешившегося от своего онтологического бытия. Произошел глубинный сдвиг в сторону восприятия слова как приема. И Гамлет произнес свою сакральную фразу: «Слова, слова, слова...».

Оплотом рамизма в Англии стал Кембридж, с которым была связана деятельность Абрама Фронса. В 1588 г. вышли в свет два

его труда, богато иллюстрированные обращениями к современной ему английской поэзии. Название второй книги «Аркадская риторика» (The Arcadian Rhetorice) свидетельствовало о знакомстве автора с неизданным пасторальным романом Филипа Сидни «Аркадия», усилиями его сестры Мери Пембрук напечатанного в 1590 г., через четыре года после смерти брата. Ф.Сидни выступил жарким поклонником идей раимизма в Англии. Его оппонентом в споре о старой и новой риторике оказался Шекспир. Предметом разногласий явилась пасторальная традиция, которую Сидни воспел и утвердил в английской литературе как жанр романом «Аркадия». Исследование скрытого собеседования на эту тему пяти поэтов — Марло, Рэли, Шекспира, Данна и анонима — позволяет апофатически проследить процесс становления жанра через его угасание.

Стихотворение Марло «The Passionate Shepherd to his Love» («Влюбленный пастушок своей возлюбленной») представляет собой традиционную буколическую зарисовку. Страстный призыв пастушка раскрывается в образах устоявшейся «возрожденческой» поэтики жанра:

Come live with me and be my Love,
And we will all the pleasures prove.
That hills and valleys, dale and field
And all the craggy mountains yield.

There will we sit upon the rocks
And see the shepherds feed their flocks,
By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

(О, стань возлюбленной моей,
Живи со мной среди полей!
Всем наслаждаться будем мы,
Чем славны доли и холмы.

Увидишь ты со мной тогда,
Как пастухи пасут стада,
У мелких речек, возле скал,
Где слышен птичий мадригал.*)

Произведение написано в традиционном ключе, что подтверждает поэзия современников с набором кочевавших из стихотворения в стихотворение образов. Пронизанную весенним теплом и светом буколическую зарисовку первых двух строф сменяет изыскан-

* Здесь и далее стихотворения К.Марло и У.Рэли приводятся в переводе В.Рогова.

ное описание костюма возлюбленной, выдержанное в «растительной» символике,— она представлена цветами розы, листьями мирта, почками плюща.

Своеобразным «диссонансом» возвышенному настроению служит строфа, в которой лирический герой размышляет о чувстве голода, компенсируя прозаизм ситуации пасторальной «избыточностью» ее решения:

Thy silver dishes for thy meat
As precious as the gods do eat,
Shall on an ivory table be
Prepared each day for thee and me.

(Серебряные блюда для мяса
Такие, на которых едят только боги,
На столе из слоновой кости
Будут ждать каждый день нас с тобой.)

Не исключено, что ироничная по отношению к пасторали заземленность предмета описания этих строк, сближающая их с народными песенками, определила решение составителя антологии «Страстный пилигрим» Уильяма Джеггарда их не печатать. Изданная им в 1599 г. книга была первым пиратским изданием лирики Шекспира, хотя, как позже выяснилось, из вошедших в нее произведений лишь пять принадлежали перу великого драматурга [Шекспировские песни, 1929. С. 129]. Помимо того, что широко бытовавшее в елизаветинской Англии стихотворение Марло в первом издании оказалось приписанным Шекспиру, Джеггард неверно передал и первую строку, которая выступает в роли трижды повторяемого рефрена. Вместо «Come live with me and be my Love» она звучала как «Live with me and be my Love». На смысловом уровне пропуск глагола *come* лишал ситуацию экспрессии — строка теряла свою динамичность. Замена ямбической стопы на хореическую вносила новый предикативно-временной оттенок звучания, что также вырывало строку из ритмического рисунка стихотворения, основой которого был ямб.

Однако то, что первая строка повторялась, замыкая четвертую строфу, придало произведению Марло в издании Джеггарда внешнюю завершенность. В третий раз начальная строка звучала в конце стихотворения, однако несколько измененно: «Then live with me and be my Love». В отличие от вольности, допущенной Джеггардом при передаче начальной строки, нарушавшей ритмический строй произведения, авторская замена *come* на *then* несла смысловую нагрузку: с ее помощью единичный жест как бы преобразовывался в *modus vivendi*.

The shepherd swains shall dance and sing
For thy delight each May-morning:
If these delights thy mind may move,
Then live with me and be my Love.

(Тебе в погожие деньки
Споют и спляшут пастушки;
Коль есть отрада в жизни сей,
То стань возлюбленной моей.)

Публикация стихотворения несомненно способствовала росту его популярности. Как свидетельствует английская критика, по количеству музыкальных переложений с текстом Марло могли соперничать лишь две или три песенки Шекспира [Шекспировские песни, 1929. С. 127].

Первым, по-видимому, на стихотворение откликнулся Уолтер Рэли. Скрывшись под маской нимфы, он, не нарушая законов пасторальной игры, использовал заложенный в генезисе жанра элемент самоиронии, предполагающий по этике пасторали «наличие скрытой тенденции к антипасторальности» [Ганин, 1997. С. 20]. Впервые стихотворение «Ответ нимфы пастушку» было полностью опубликовано в 1600 г. в антологии «Английский Геликон», и на первый взгляд могло возникнуть впечатление, что поэтические строки Рэли родились по прочтении издания 1599 г. Однако этому противоречит приведенное Джеггардом четверостишие, озаглавленное «Ответ возлюбленной», которое он также приписал Шекспиру.

If that the world and love were young,
And truth in every shepherd's tongue,
These pretty pleasures might me move
To live with thee and be thy love.

(Коль юность вечно бы цвела,
Тогда, пожалуй, я б могла
С тобою жить среди полей
И стать возлюбленной твоей.)

Через год четверостишие открывало стихотворение Рэли «Ответ нимфы пастушку». Факт упоминания строк Рэли в сборнике 1599 г. свидетельствует о том, что стихотворение было создано в 90-е годы XVI столетия, а живая интонация речи допускает возможность того, что оно писалось при жизни Марло.

На первый взгляд единственной целью Рэли было развенчание пасторальной любви, увядающей с первыми порывами осеннего ветра. Оттеня мысль о несостоятельности воспетых Марло чувств, поэт прибег к известному в английской поэзии конца XVI в. при-

ему: воспользовавшись схемой антипетраркистского сонета, он воспроизвел произведение Марло «в обращении», сопроводив каждое положение оригинального текста частицей «не».

Рэли изменил «сезонную» тональность стихотворений — весенние майские дни сменили осенние холода: цветы поникли, розы увяли, поля опустели, овцы разбрелись по загонам. Пастушок Марло обещал:

Постель из роз тебе сложу,
Букетов тысячу свяжу,
Сплету передник из травы
С узором миртовым листы.

Тончайшей шерсти на наряд
Тебе овечки подарят
Дам башмачки тебе зимой,
К ним — по застежке золотой.

Нимфа Рэли возражала:

Наряды, башмачки, цветы,
Что щедро посулил мне ты,
Порвутся, сносятся, сгниют —
В них блажь сильна, а разум — худ.

Лирический герой сулил:

Еще тебе я приберег
С янтарной пряжкой поясок...
Коль мило то душе твоей,
То стань возлюбленной моей.

Радужные посулы встречали отповедь нимфы:

С янтарной пряжкой поясок,
Что для меня ты приберег,
Не убедит меня, ей-ей,
Любезной сделаться твоей.

Пародийный оттенок, постепенно усиливаясь, в заключительной строфе приводил к своеобразной трансформации пасторальной условности, иллюзорность которой оттенялась упоминанием о суровой реальности бытия:

Не знай любовь забот и зла,
Тогда, пожалуй, я б могла
С тобой делить утехи дней
И стать возлюбленной твоей.

При всем следовании законам жанра стихотворение Рэли несло интонацию полемичности. Поэт вывел традиционную схему на уро-

вень индивидуального решения, которое можно рассматривать как своеобразную попытку перешагнуть за грань канона. Используя буколическую картинку, Рэли переосмыслил внутренние возможности жанра, границы которого в елизаветинской поэзии были четко очерчены. Он использовал пасторальную схему как предпосылку к размышлению философского характера. В стихотворении «Ответ нимфы пастушку» Рэли сохранил традиционную образность, однако углубил проблематику. Внешне выдержанное в рамках пасторальной игры стихотворение-пародия стало свидетельством угасания традиции. В недрах устоявшейся нормы складывалась новая поэзия, в будущем оказавшая влияние на становление английской философской лирики. Своеобразным подтверждением этому стало стихотворение анонима, опубликованное в «Английском Геликоне» вслед за строками Рэли. Его автор не внес нового оттенка в трактовку буколической темы. Отмеченные художественным вкусом, эти строфы обычно рассматриваются как пародия на произведение Марло (см.: [Данн, 1972. С. 357]). Однако необходимо помнить, что они оказались вписанными в поэтическую перекличку великих остроумцев эпохи, где момент авторского отчуждения в виде иронии относительно канона присутствовал уже в стихотворении Марло. В силу этого элемент пародийности, присутствовавший в авторской позиции Рэли по отношению к строкам Марло, необходимо отличать от той ироничности, которая была изначально задана самой позицией Марло, определившей трактовку темы у всех его «последователей».

Расположив строки анонима вслед за стихотворением Рэли, составитель антологии «Английский Геликон» тем самым мирно разрешил диалог, завязавшийся усилиями Марло и Рэли, между восторженным пастушком и строптивой возлюбленной. Описав в традициях жанра место их благополучной встречи, аноним сделал символом единения влюбленных образ рыб, резвящихся в хрустальном источнике.

В ряду поэтов, откликнувшихся на строки Марло, стоит имя Шекспира. Наивно полагать, что комедия «Виндзорские проказницы» была написана как антитеза песенке Марло. Скорее стихотворение Марло в наиболее отчетливой форме явило особенности жанра, который для Шекспира был — в силу высокой условности рисунка, характера переживаний, особенностей стилистики и языка — достаточно исчерпанным. Пасторальный акцент прочитывается в произведении постольку, поскольку оно причастно к данной поэтической перекличке, что позволяет прочитать один из скрытых пластов образности комедии.

Сюжетную канву произведения составляют любовные похождения Фальстафа, которые далеки от какой-либо пасторальности и несут отпечаток нарочито приземленной трактовки темы любви. Достижению художественного эффекта во многом способствует то, что, помимо разработки внешнего рисунка событий, Шекспир занимательно развивает антибуколическую тему на уровне скрытой образности. В качестве камертона в первой сцене третьего действия звучит пародия на строки из стихотворения Марло «Влюбленный пастушок...». С уэльским акцентом, забывая слова и перевирая мелодию, сэр Гуго Звано поет:

To shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals;
There will we make our beds of roses,
And a thousand fragrant posies
To shallow —

.....

Melodious birds sing madrigale —
When as I sat in Babylon —
And a thousand vagram posies.
To shallow —

.....

To shallow rivers to whose falls — ... (III, 1).

(У тихих ручейков, в честь коих птички малы
Созвучным голоском слагают мадригалы,
Из роз соделаем мы ложе, и на нем
Мы тысячи венков пахучих заплетем!

.....

Созвучным голоском слагают мадригалы.
Когда я восседал у Вавилонских вод...
Мы тысячи венков пахучих заплетем...
У тихих ручейков...

.....

У тихих ручейков, в честь коих птички малы...)

(Пер. П. Вейнберга)

Сцена с Гуго Эвансом является результатом ряда недоразумений, которые вынуждают трусливого пастора, заикаясь, петь любовный романс в ожидании дуэли. Однако комический эффект достигается не только несоответствием песенки всей драматической ситуации в целом, но именно несоответствием песенки Гуго Эванса песенке Кристофера Марло. Нелепость ситуации усиливается не-

верным повторением строк Марло, их фонетической искаженностью введением новой строки: «Когда я восседал у Вавилонских вод...», которая была заимствована Шекспиром из сто тридцать седьмого Псалма:

When as we sat in Babylon,
The rivers round about...

(На реках вавилонских, там сидели и плакали...)

Таким образом, текст песенки пастора оказывается ориентированным как на сюжетную коллизию комедии, т.е. на внутренний контекст, так и на внешний, что связано с пародией на стихотворение Марло.

Возникновение образа Марло за строками комедии в начале третьего действия не представляло для шекспировского зрителя неожиданности. Не называя великого современника по имени, Шекспир «поселил» его среди действующих лиц «Виндзорских проказниц» много раньше, в первой сцене первого действия. И закрепил это в четвертом акте комедии. Для этого лишь потребовалось упомянуть имена Мефистофеля и Фауста. В первом случае Пистоль бросает Бардольфу имя Мефистофеля как обидную кличку — *Mephostophilus*. Второе обращение принадлежит Бардольфу, который описывает сцену воровства: «Удрали... точно три немецких черта, три доктора Фауста».

В Англии конца XVI — начала XVII в. имена Фауста и Мефистофеля неизменно связывались с именем Кристофера Марло, появление пьесы которого «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» относят к 1589 г. Успех пьесы Марло в 90-х годах был велик: «за три года после первой постановки в 1594 г. она ставилась 23 раза» [Жирмунский, 1978. С. 320]. У елизаветинского зрителя живо возникала цепочка «Фауст — Марло».

Возникнув в первом действии комедии, «тема Марло» обретает пародийный оттенок в третьем акте. Здесь происходит зарождение антипасторального мотива, который достигает *crescendo* в пятом действии в сцене под дубом Герна в саду, когда оживают лесные феи и нимфы, духи и сатиры. Пародируя идиллическую картинку любви, Шекспир вкладывает в уста царицы фей песенку, высмеивающую лицемерное сокрытие в буколке чувственной стороны любви под кружевом неземных переживаний. Сцена в саду служит развенчанию любовных переживаний, которые оказываются крайне заземлены перипетиями взаимоотношений Фальстафа и миссис Форд, Слендера и Анны Пэдж. Шекспир безжалостно развенчивает поэтический мир сатиров и нимф, обнажая механизм подготовки и

представления действия, которое вместо «волшебной реальности» предстает «потехой» и «фарсом».

Помимо присутствующих в конструкции комедии элементов пародии на буколическую поэзию, в ней присутствует ряд скрытых явлений подобного рода. Дважды остро пародийные моменты оказываются связаны с образом «shallow river» — частым атрибутом пасторали.

Включая его в снижающий ассоциативный ряд, Шекспир добивается иронического отношения к образу струящейся воды. Это достигается его совмещением с образом Фальстафа в ситуации, когда героя вместе с грязным бельем «вываливают» из корзины в речку. Образ реки, ручья становится основным из пародируемых Шекспиром пасторальных образов.

Итак, следует признать, что Шекспир воспринял стихотворение Марло во многом сходно с Рэли, тогда как аноним, на наш взгляд, прочел его в духе «марловской» буколики. Таким образом, в интерпретации темы наметились две линии: Марло — аноним и Рэли — Шекспир.

«Антипасторальную» линию в сложившемся квартете продолжил Джон Дани. В его стихотворении «Наживка» пасторальная символика вступила в противоречие с традиционной трактовкой темы. В сравнении с шекспировским решением проблемы «распад» жанровой формы носил у Дани более скрытый характер.

В отличие от Марло, Дани заметно «заземляет» традиционную пасторальную образность. В силу общего снижения тона первая строка, заимствованная у Марло, теряет условно-риторическую окраску и приближается к разговорной речи. Из стихотворения исчезают образы пастуха и пастушки: поэт отказывает себе в роли сатира, а возлюбленная лишается гиперболизированных атрибутов божественности.

Вступая на путь поэтической самостоятельности, Дани, однако, в первых строфах продолжает ее поиск в границах сложившейся пасторальной поэтики. В первой строфе он отдает дань образам «золотистого песка» и «шелковистых струй хрустального источника». Однако слово «ручьи» — «brooks» рифмуется здесь со словом «hooks» — «рыболовные крючки», которые, будучи серебряного цвета, оказываются вписанными в ассоциативный ряд, заданный «серебряными блюдами» Марло и подхваченный в образе «серебряного песка» анонимом.

Инерция пасторали разрушается медленно: из строфы в строфу переходят традиционные образы, подготавливая оригинальное поэтическое решение. Его зарождение прослеживается в четвертой

строфе. Выражая восторг перед совершенством возлюбленной, Данн утверждает, что красотой она затмит луну и солнце. Усиление мысли путем введения «удвоенного» образа светил свидетельствует о сложной внутренней поэтической работе. Подтверждением этому служат две последующие строки, в которых варьируется та же мысль. Таким образом, в одной строфе Данн четырежды — *sun, moon, their light* — в явной и скрытой форме упоминает луну и солнце. Подобная избыточность свидетельствует о поиске художественного решения. Оно оказывается обретено в пятой и шестой строфах, где, отказавшись от условности буколического канона, Данн создает реалистическую зарисовку рыбной ловли. Конкретность детали обретает обобщающую силу в описании мерзнувших в воде рыбаков, которые заскоружеными руками ловят в мутном иле рыбу, а ракушки режут и ранят им ноги. Единство стихотворения сохраняется благодаря сквозному использованию образа рыб, функциональная нагрузка которого меняется на протяжении стихотворения. Из резвящихся в серебряном ручье созданий рыбы превратились в жертв сетей и наживок: они уже не плещутся в прозрачной воде, но, пойманные на серебряные крючки, беспомощно лежат на отмели, хватая ртом воздух. Пастораль разрушена. Буколический мир рассыпался при столкновении с картиной реальной жизни.

В художественном отношении елизаветинская эпоха исторически рассматривалась как своего рода завершение развития культуры европейского Возрождения, в дальнейшем, однако, продолжавшего оказывать влияние на становление отдельных национальных культур. Подтверждением этому может служить зафиксированный в смене жанровых форм сдвиг, происшедший в наиболее консервативной форме мировосприятия, связанной с отношением к смерти.

Философия смерти традиционно рассматривается как одно из предельных проявлений возможностей человека в постижении смысла бытия. В ней обретают завершенность многообразные формы духовных исканий, что позволяет отнести ее к фундаментальным основам культуры. Исследование своеобразия трактовок этой темы в различные эпохи открывает возможности соприкоснуться с глубинными явлениями жизни человеческого духа, которые в субъективном переживании нередко отстоят от своего истинного начала.

Признавая за философией смерти не только всеобъемлющий, но в определенной степени предельный характер, следует признать, что художественное освоение этой проблематики несет отпечаток консерватизма, присущий культуре *sui generis*. В связи с этим

можно предположить, что в английской литературе начала XVII в. оказывается зафиксированным момент завершения формирования возрожденческих жанров как системы, которая в течение нескольких веков складывалась в пространстве европейской культуры. Мерой завершенности выступает предельность устойчивости жанра, связанного с философией смерти (см.: [Макуренкова, 1993. С. 51]).

Разные стадии восхождения к созерцанию полноты истины носят в науке достижения совершенства название эпифании (или вида сверху) и автопсии (или прямого лицезрения). Прибегнув к методу аналогий, подобное соответствие можно увидеть в сопоставлении жанров «пляска смерти» и «дуэль со смертью», обозначение которого появилось в названии последней проповеди Джона Данна в 1631 году и может рассматриваться как мера условности в окончательной смене средневекового жанрового сознания возрожденческим мировосприятием.

Эта проповедь Данна увидела свет вскоре после его смерти. Книга появилась с поясным портретом автора в саване, имела отклик и дважды переиздавалась в течение нескольких лет. Особую ритуальность символике кончины Данна придало заглавие «Дуэль со смертью», которое, по всей видимости, было предложено издателем. Авторство названия оспаривал у известного в Лондоне книгопродавца Роджера Митчела, торговавшего во дворе собора Святого Павла в лавке под знаком Бычьей головы, монах Уолтер Колман, который утверждал, что прообразом послужило заглавие его поэмы «*La Danca Machabre or Death's Duel*» (Пляска смерти или дуэль со смертью) [Данн, 1962. Т. X. С. 273]. Это подтверждает юмористическое четверостишие, которым Колман закончил свое сочинение.

Death in a furie hath tha Fellou took
That stole my Title, Donne, to grace thy booke.
I am but too much honoured to be stil'd.
Th'vwilling Gossip to thy unknown child.

(цит. по [Болд, 1970. С. 529])

(Смерть прибрала, Данн, того, кто украл
Название мое — твоей книге отдал.
Честь мне оказана. Слухи о ней
Помогут успеху книги твоей.)

Однако название, которое получила проповедь Данна, звучало отлично от колмановского: «Дуэль со смертью, или Утешение души против умирания жизни и смерти живого тела» (*Death's Duell or a Consolation to the Soule against the dying life and living death of the*

Body) [Данн, 1962. Т. X. С. 229]. Таким образом, дихотомия — пляска смерти / дуэль со смертью — обрела смысловозначительный оттенок. Учитывая консервативность сферы человеческого мышления, связанной с эсхатологическими представлениями, можно рассматривать этот факт как свидетельство завершения формирования в английской литературе новой жанровой системы, которая пришла на смену средневековой литературной иерархии.

Смерть настоятеля лондонского собора Святого Павла Дж. Данна вызвала многочисленные эпитафии, в которых оплакивалась его кончина. Жанр поэтических lamentаций был весьма распространен в обиходе светской культуры того времени, сохранились тома эпитафий на смерть членов королевского дома. Строки, посвященные Данну, выделяются конкретностью и одухотворенностью. Рядом со знаменитым четверостишием Томаса Кейри:

Here lies a King that rul'd as he thought fit
The Universall Monarchy of Wit.
Here lie two Flamens, and both those, the best
Apollo's first, at last, the true God's Priest.

(цит. по [Данн, 1979. С. 349])

(Здесь погребен король, кому судьба сама
Дала всемирную монархию ума.
Первосвященник здесь, вдвойне угодный небу,
Двоим отдавший труд, всевышнему и Фебу.)

(Пер. В. Левика)

соседствуют начертанные углем на стене у могилы в одном из приделов Собора строки неизвестного автора:

Reader! I am to let you know,
Donne's body only lies below:
For, could the grave his soul comprise,
Earth would be richer than the skies.

(цит. по [Болд, 1970. С. 531])

(Читатель! Знай, лежит здесь Данн,
Но только прах земле предан.
Была б Земля богаче неба,
Хранись здесь и душа Земного Феба.)

Стихотворный пантеон, воздвигнутый Данну современниками, способствовал канонизации величественной фигуры поэта, подтверждая мысль из стихотворения «Канонизация»:

And if unfit for tombs and hearse
Our legend be, it will be fit for verse.

(И ежели для летописи вечной, иль даже для надгробной речи
Легенда наша пищи не дает, увы — ее в сонете, в гимне воспоют.)

Созданный Данном свой собственный посмертный образ, обладая скрытой выразительностью, обрел особую власть над умами современников — «его стали копировать. В последующие тридцать лет, поясные или в полный рост, фигуры в саване можно было видеть изваянными на могилах в разных уголках Англии» [Болд, 1970. С. 534].

В литературной критике объяснение феномена кончины Данна сводится, в основном, к тому, что это был заключительный акт драмы жизни, блистательно разыгранный человеком, в молодости известным как страстный почитатель театра. В этом отношении показательно суждение современного авторитетного английского ученого Дж.Кейри, который считает, что на протяжении долгих лет Данн стремился претворить акт смерти в драму воли и преуспел в этом: «Его не покидало желание превратить смерть в произведение искусства» (*fashioning his dying into a work of art*) [Кейри, 1981. С. 221]. В свою очередь, Р.Болд рассматривает поступок Данна как попытку обновить ритуал католического погребения в границах новой доктрины, которую Данн проповедовал с кафедры собора Святого Павла. Зрелищный момент здесь тесно связан с философией того времени, с тем, что неотступно волновало воображение Данна на протяжении долгой жизни. Его последовательное обращение к теме смерти в светских и духовных трудах дает возможность избежать искушения объяснить один из драматических моментов бытия уступкой юношеским пристрастиям, которые после посвящения в сан в 1614 г. «доктор Данн» изживал в себе как наследие «Джека Данна» [Данн, 1651. С. 19]. Нашедшая в его надгробии изобразительное решение метафизика «живого как мертвого» и «мертвого как живого» явилась философским утверждением посмертного состояния как не менее реального, чем земное. Более того, прижизненное позирование для посмертного портрета оставило неразрешимую загадку, жив или мертв человек, изображенный на полотне. Иными словами, оно утвердило мысль о взаимопроницаемости двух состояний духовной индивидуальности, привычно рассматриваемых как противоположные. Совместив бытие и небытие в момент физического пребывания в земной юдоли, Данн, следуя излюбленному бл. Августином методу аналогий, своеобразно доказал возможность обрести его проекцию в пространстве иного предела.

Лицо изможденного человека, стоящего на урне, освещено тонкой игрой чуть кривящихся в улыбке губ. Он смотрит куда-то вдаль

поверх человечества и лицестойт реальности, условность которой вмещает только улыбка греческих кор. Чуть приподнятые уголки губ придают лицу просветленную отрешенность, которая покоится на признании единого и неделимого бытия. Древняя архаическая улыбка Джона Данна — гимн философии бессмертия, которая единственная утверждает земную славу. В лондонском Соборе Св. Павла он предстоит вечности не столько как корифей, но один из хора, известного человечеству под именем Шекспир — мраморная урна хранит вечный покой праха четы Рэтлендов (см.: [Макуренкова, 2002]).

Издавая «Дуэль со смертью», аноним, скрывшийся под инициалами, совпадающим с начальными буквами имени Роджера Митчелла, противопоставил философию Данна расхожему представлению современников. Согласно бытовавшей точке зрения, «смерть есть враг каждого христианина и причиняет много страдания; она есть радость, но она есть страх» [Данн, 1962. Т. X. С. 229].

В дни тяжелой болезни 1623 года Данн писал в «Гимне Отцу Нашему Господу Богу»:

I have a sin of fear, that when I have spun
My last thread, I shall parish on the shore.

(Неизбывен грех страха, что, изжив нить жизни,
Погибну на берегу.)

Признав, что грешен страхом смерти, он определил ту внутреннюю антиномию, на преодоление которой ушли годы. Подводя итог этим внутренним борениям, автор предисловия «Дуэли со смертью» признал, что история жизни Данна являет торжество человеческого духа: «Каждому, умирая, приходится сражаться с врагом, которого он (Данн.— С.М.) победил при жизни» [Данн, 1962. Т. X. С. 229]. В последней проповеди произошло философское «снятие» проблемы, долгое время искушавшей ум Данна.

Отправной точкой рассуждений Данна о смерти послужила христианская доктрина страха Божия, «Кто не трепещет перед Господом, себя не помнит», — утверждал он, неоднократно возвращаясь к этой теме в ранних проповедях и отстаивая ортодоксальную точку зрения, что «страх Божий есть начало всего» [Данн, 1962. Т. II. С. 232]. Исследование природы этого переживания становится попыткой приблизиться к пониманию той целостности, в которой человеку предначертано существовать как в измерении божественном, так и в пределе земном. Рассматривая его как источник мудрости, Данн видит в отрицании величественной природы этого переживания проявление человеческой гордыни, чреватой растор-

жением внутренних взаимосвязей, определяющих бытие: «Тот, кто не боится Господа, подобен человеку, который всю жизнь был учителем и учил всех читать, или критиком <...> который столь искусен в чужих писаниях, что вычитывает у автора то, чего автор не замышлял» [Данн, 1962. Т. II. С. 232]. Философия страха Божия, облекаясь в притчевую форму, строится у Данна на диалектике частного и общего, связующим звеном между которыми выступает греховная природа человека. Потеря вечной жизни, которой сопровождается грехопадение Адама, обрекает каждого христианина на переживание страха собственного конца: «Ибо, если сердце подвержено греховным искушениям, что мы не просто грешны, но сами есть грех, подобно тому как суша, затопленная водой, есть море» (...as it is truly said, that land overflow'd with sea, is all sea) [Данн, 1962. Т. II. С. 192].

В круге этой проблематики, основу которого составляют отношения высшего порядка, Данн разрабатывает идею целокупности бытия. На уровне земных представлений ее проекцией становится мысль о единении человечества, которая в эпоху расцвета колониальных притязаний Англии наполняется глубоко гуманистическим смыслом: «ибо... все люди суть одно человечество (for all men make but one mankind), и мы любим друг друга, так как все встретимся в нашем Господе» [Данн, 1962. Т. II. С. 243].

Развивая эту мысль, Данн допускает художественное снижение высокой христианской образности, и в финале проповеди, прочитанной в присутствии королевы Анны 14 декабря 1617 года, впервые появляется метафора, в которой символом единства человеческого рода становится погребальный звон: «и мы раскаемся тотчас, как только колокол зазвучит по нас» (and we will repent early that is as soon as the bell begins to toll for us) [Данн, 1962. Т. II. С. 244]. Идея неизбежности всеобщего увядания, в которую вписывается мысль о бренности земного существования, становится моментом примирения всех начал.

В художественном отношении она достигает наибольшей поэтической глубины в строках, написанных в период тяжелого недуга, постигшего Данна в 1623 году: «И потому никогда не посылай узнать, по ком звонит колокол — он звонит по тебе» (And therefore never send to know for whom the bell tolls. It tolls for thee) [Данн, 1936. С. 538]. Его «Размышления» этого периода стали своеобразным дневником болезни, мрачные признаки наступления которой грозили обернуться трагическим исходом. Однако, несмотря на тяжелое состояние и отталкиваясь от сугубо прозаических вещей, таких, как визиты врача, рецепты, процедуры, его мысль устремля-

лась к рассуждениям иного порядка, возвращаясь к «вечным вопросам». «Человек — не остров, существующий сам по себе, но часть суши, составляющая континент, и если смоем в море ком земли, Европа станет меньше... смерть любого из людей делает меня ущербнее, ибо я — часть человечества» (No man is an island, intire of it selfe; every man is a pie of the Contient, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse... any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde) [Данн, 1936. С. 538].

Размышления о единой природе бытия, умопостигаемой сквозь призму трансцендентного начала, привнесло неожиданный оттенок в трактовку христианской идеи братства людей. Преломленная в контексте драматических событий эпохи, не обошедших судьбу самого Данна — выходца из католической семьи, принявшего англиканство, — она обрела новый поворот в мысли о всеобщем соседстве, терпимости, сосуществовании. «Похоронный звон едва ли воздаст должное человеку, которого ты знал или он был твоим соседом; наши дома стояли рядом, а теперь он отправился туда, куда мне предстоит последовать за ним» [Данн, 1936. С. 536].

Разрабатывая в конце 10-х — начале 20-х годов символику смерти в контексте образа колокольного звона, Данн делает его своеобразным подобием трубного Гласа. Колокольный звон напоминает человеку о его греховности и одновременно дарует его душе мир и покой — «first to breake him with a sence of his sin, and then to give him peace and rest upon him» [Данн, 1962. Т. II. С. 192].

В круге этой проблематики открывается смысл ключевых строк «Гимна Отцу Нашему Господу Богу», написанного в том же 1623 году, что и «Размышления». Диалог лирического героя с Богом строится на обыгрывании омофонии имени Данн и глагольной формы «done». Строки, которые повторяются рефреном:

When thou hast done, thou hast not done,
For I have more.

[Данн, 1972. С. 348–349]

(Когда Ты сотворил, Ты не все охватил своим деянием,
Ибо я еще был в грядущем),

проясняются в контексте сложного переживания Данном собственного конца, к которому он готовился на одре болезни. Внешняя игра символов — «все сотворив, Ты не обрел Данна» — скрывает размышления над метафизикой изначальной греховности человеческой природы и связанным с ней страхом конца:

...that sin where I begun,
Which was my sin, though it were done before...

(...тот грех, который есть мое начало, но он есть
мой грех, хоть сотворен был раньше...)

В заключительной строфе Данн несколько меняет последние строки:

And, having done that, thou hast done,
I fear no more.

(И, сотворив, Ты воистину все сотворил;
И я не испытываю страха.)

Таким образом, в финале смыкаются обе темы. Философско-художественным решением становится высвобождение лирического «я» автора из тенет несвободы.

Эту внутреннюю позицию Данн завоевывает в результате долгих борений. Ее противоречивость оттеняется почти одновременно высказываемой в «Размышлениях» мыслью о том, что смерть любого из людей делает человечество меньше. Диалектика земного и трансцендентного, преходящего и вечного обретает в стихотворениях и прозе начала 20-х годов пластическую выразительность. Болезнью 1623-го года и вызванными ею тягостными переживаниями завершается становление философской концепции смерти, которая проходит круг развития от исполненного гедонистического пафоса утверждения

Death, be not proud

(Смерть, не кичись...)

(Пер. Г.Кружкова)

до признания ее абсолютной власти над тварным миром. Особая символика этого пути нашла выражение в метафоре колокольного звона. Разрабатывая ее, Данн шел от конкретной идиомы «Когда пробьет последний час» — «when their last bell tolls» [Данн, 1962. Т. II. С. 182] — к обобщению большой художественной и философской силы. В плане содержания этот период можно рассматривать в границах преодоления средневековой концепции «пляски смерти», когда смерть выступает как метафизическая сила, играющая человеком по своему усмотрению — «with what wantonnesse, and sportfulnesse, death plays with us» [Данн, 1962. Т. II. С. 199].

Сложившись в средневековой культуре, этот род аллегорической драмы носил скорее светский, чем религиозный характер. Его возникновение относится к рубежу второго тысячелетия, когда по Европе прокатились страшные моровые язвы, усилившие millennia-

ристские ожидания, связанные с наступлением кончины мира. Согласно одной из концепций, которая в эпоху Возрождения возводилась к Маккавеям, *Chorae macha baeorum* восходит ко 2-й книге Маккавейской, которая повествует о гибели семи братьев, их матери и старца Елеазара, не подчинившихся нечестивому приказу отречься от отеческой веры [Вивер, 1631. С. 7]. Пафос библейского повествования связан с добровольным отказом от земного существования во имя вечной жизни. «Будучи близок к смерти, он так говорил: умирающему от людей вожделенно возлагать надежду на Бога, что Он опять оживит; для тебя же не будет воскресения в жизнь» (2 Мак., 7, 14). Особую выразительность мысли о тщете земного в повествовании придавало поведение матери отроков, которая лишь «посмеивалась жестокому мучителю» (2 Мак., 7, 27) и «видя как семь ее сыновей умерщвлены в течение одного дня, терпеливо переносила это, уповая на Господа» (2 Мак., 7, 20) [Вивер, 1631. С. 6].

В жанре средневековых мистерий, которые получили наибольшее распространение в Германии и во Франции, где были известны как *Danse macabre* (редкое написание *macabree*) [Пляска смерти, 1486. С. II] и *Todten tanz* [Пляска смерти, 1744], библейское содержание оказалось переосмыслено. Величие духовного подвига людей, преодолевших смерть в смерти, получило сниженную трактовку и в упрощенном виде свелось к идее ничтожества человеческой жизни перед лицом этой могущественной силы. Сюжетную основу произведений на тему «пляски смерти» составляло повествование о появлении призрака смерти перед людьми всех сословий, от императора до крестьянина, от епископа до последнего нищего. Сатирический оттенок придавали внезапность и неожиданность визитов, а также их несоответствие настроению момента. К наиболее известным произведениям этого жанра относятся литографии Гольбейна-младшего «*Imagines mortis*», 1523–1526 гг., законченные им незадолго до отъезда в Англию. Поскольку европейский жанр плясок смерти не получил здесь широкого распространения, фигура Гольбейна весьма знаменательна, особенно в контексте его дружбы с семейством Томаса Мора, двоюродного прадеда Данна.

Стихотворные аллегории на тему «плясок смерти» к началу XV в. все чаще стали воспроизводиться в живописи, в скульптуре, в резьбе по дереву, на коврах, и с 1485 года в книжных иллюстрациях. Первое упоминание жанра в английской литературе относится к 1430 году. В этом произведении преобладает не столько идея страха, сколько всеобщего равенства перед лицом смерти, невзирая на сословия, возраст, характер: «*Death fyrst speaketh unto the Pope, and after the euer degree as foloweth*». С конца XV века в «плясках

смерти» появились женские образы. Однако, поскольку женщины были отстранены от участия в общественном устройстве, их образы, как правило, аллегорически изображали различные состояния женской судьбы: девственница, старая дева, вдова. В связи с развитием анатомических штудий с XVI века смерть стала изображаться в виде скелета. Общим подъемом медицинской науки было вызвано одновременное проникновение жанра «Анатомия» в литературу. В 1611–1612 гг. Джон Дани в двух «Годовщинах» воспел безвременную кончину Элизабет Друри, дав поэмам подзаголовок «Анатомия».

В связи с развитием жанра «плясок смерти» в конце XV века в Европе сложилась его разновидность *ars moriendi* или «искусство умирания», которую возводят к творчеству французского теолога Жана де Герсона. У истоков стоит широко распространенный в средневековой литературе жанр диспутов — *altercatio disputatio* (Пляска смерти, 1486). Содержание этих произведений составлял спор Бога с Сатаной за душу грешника, которую в последний момент спасал ангел-хранитель. «Суд над умершим,— отмечал в этой связи А.Гуревич,— долженствующий состояться “в конце времен”, после второго пришествия, вместе с тем, оказывается, вершится в момент кончины индивида, когда у ложа умирающего собираются демоны и ангелы, которые соответственно предъявляют реестры его грехов и заслуг и спорят из-за обладания его душой» [Гуревич, 1984. С. 24]. Острый характер подобных диспутов, по-видимому, способствовал тому, что они получили название дуэлей.

При всем разнообразии и подвижности жанрового содержания произведений, в которых к XVII веку главенствовали мысли о суетности бытия, смерть понималась, согласно христианскому учению, как суровое наказание злых и благодетельствование добрых и притесненных. При этом преобладали мысли «о ничтожестве человеческой жизни, ежеминутно находящейся под угрозой кончины, о мимолетности земных благ и несчастий; о равенстве всех и каждого перед лицом смерти, внезапно сражающей и папу, и императора, последнего из простоллюдинов; одинаково неумолимо уносящей и старца и юношу и новорожденного младенца» [Брокгауз и Эфрон, 1989]. Хотя концепция страха была отодвинута на второй план, тем не менее библейская тема добровольной жертвы, приносимой в виде собственной жизни во имя вечного торжества духа, которой пронизана история семи отроков и их матери во 2-й книге Маккавейской, подверглась серьезному переосмыслению. Смерть обрела в жанре «плясок» характер неодолимой и непостижимой силы, по велению которой человеку предстояло расстаться со всем челове-

ческим. Сохранившиеся живописные и скульптурные работы подтверждают, что акцент был сделан на земном, а не трансцендентном акте драмы бытия. С точки зрения внутренней структуры человека, согласно этой концепции, казался слаб и ничтожен, смерть все-сильна. Выравнивания позиций не произошло и в жанре *disputatio*, ибо дуэль как поединок соотносимых начал происходила между Богом и Сатаной, а не Человеком и Смертью.

Отказ от концепции страха перед судом Божиим складывался в сознании Данна одновременно с переосмыслением концепции вечной жизни. Резкая отповедь пифагорейской теории метемпсихоза в одной из проповедей 1617 года свидетельствовала не столько о неприемлемости подобного подхода, сколько о глубоком знакомстве с его содержанием. «И потому, когда апостол Павел говорит о себе, что он есть самый большой из грешников, это верно лишь в отношении его собственного сердца и в условном допущении, и не есть случайно или ложно сказанное. Как же, однако, это может быть истинно? Нет ничего более фантастического и абсурдного, чем догматические суждения, высказываемые отдельными еретиками. Еще Фома Аквинский отмечал, что были такие, которые утверждали, что душа Адама после долгого скитания и переселения вошла, наконец в Павла, и Павел был тот, что и Адам в своей главной части, в душе то есть, в переносном смысле, подлинно говорил, я есмь *primum peccatorum*, первый из грешников, ибо он был первым из людей — Адамом. Но это не что иное, как еретическое заблуждение и пифагорейская блажь (а *Pythagorean bubble*). Отцы Церкви учат в *Quorum ad salvandos*, что Христос пришел спасти грешников, и из тех грешников, говорят они, что спасены, Апостол Павел утверждает, что он самый великий. Но не в том смысле, что самый великий в мире грешник, а в том, что самый великий из тех, на кого пролилась благодать Божия» [Данн, 1962. Т. I. С. 261].

Идея органического бессмертия, воспринятая Данном через пифагорейскую доктрину, связана с древнейшими формами учения о восходящей жизни души через последовательный ряд земных существований. Согласно этой концепции, человек путем многих воплощений поднимается к свободному проявлению ума и воли, в собственной деятельности обретая сознание божественности мироздания. Закон воплощения и развоплощения передает смысл жизни и смерти, раскрывая «ритм и меру, причину и цель бессмертия души. Из отвлеченной и фантастической идеи превращается в живую и понятную, указывая на соответствия жизни и смерти. Земное рождение есть смерть, а смерть есть воскресение с точки зрения духовной. Смена обеих жизней необходима для развития души и каждая из

них есть одновременно и следствие, и объяснение другой» [Данн, 1962. Т. I. С. 257].

Предвосхищая синтез эллинизма и христианства, философия Пифагора была обращена на осуществление истины в душе человека. Восхождение к истине достигалось единством гармонии, которое опиралось на соположность большого и малого, макрокосма и микрокосма. Пронизывающим Вселенную принципом Пифагор признавал Триаду — закон троичности лег в основу его философии человека. Помимо тела, которое он рассматривал как смертное, делимое и пассивное начало, душа воспринималась им «тесно связанной с духом и состоящей из третьего, последующего элемента, происходящего от космического флюида, о котором Апостол Павел позже в своем учении говорил как о теле духовном» [Данн, 1962. Т. I. С. 261].

Методом аналогии душа уподоблялась тому началу, которое «само ткет и образует себя» [Данн, 1962. Т. I. С. 261].

С помощью силлогизма Пифагор приходил к утверждению, что она есть Бог.

Идее восприятия Души как животворящего начала мироздания Данн посвятил две «Анатомии мира», написанные в 1611 и 1612 годах. Официально их адресатом была десятилетняя Элизабет Друри. Однако образу «She» он придал высокую степень обобщенности, сделав его символом Мировой Души.

She by whose lines proportion should be
Examined, measure of all symmetry,
Whom had the ancient see, who thought soul's made
Of harmony, he would at next have said
That harmony was she...

(Ее, чьи линии можно изучать как основу пропорций,
Меру симметрии что была открыта древнему (мудрецу),
Утверждавшему, что душа есть воплощение гармонии
И теперь признавшему бы, что гармония это она...)

Подчеркивая, что живописал не портрет, но «Идею женщины» (An Idea of a Woman), Данн создал космогоническую картину распада земной жизни человека. Подтверждая идею Парацельса о существовании «всемирной оккультной деятельной» силы, посредством которой происходят все изменения во Вселенной [Шюре, 1993. С. 27]), он придал ей художественную выразительность в образе, который подверг осмеянию как воплощение того же принципа в поэме «Прогресс души (Метемпсихоз)», относящейся к 1691 году, В предисловии к этому сатирическому изложению библейской притчи о грехопадении он писал: «Единственное, о чем я прошу не

забывать (ибо среди моих читателей нет таких, кого я мог бы поучать), что согласно пифагорейской доктрине душа может переселиться не только из человека в человека, но в зверя и, без особого разбора, в растение. А потому не ворчите, если обнаружите одну и ту же душу у императора, почтовой клячи или гриба, ибо определяется это не степенью готовности души, но недомоганием того или иного органа тела» [Данн, 1972. С. 176–177]. Образ души, олицетворяющей в образе Евы женское начало, становится здесь причиной непреходящей греховности мира. Поэма изобилует обращениями к его ранней любовной лирике, сквозь призму которой Данн читает пифагорейскую концепцию, лишая ее высокого содержания.

В свою очередь в «Анатомии мира» (1611) он признает Мировую Душу воплощением духовного царства человека, которое предшествует его появлению:

She that was best, and first original
Of all fair copies...

[Данн, 1972. С. 276]

(Она, которая была наилучшим и наипервейшим оригиналом для всех прекрасных слепков...)

Путь от «Прогресса души (Метемпсихоза)» к «Анатомии мира», поздним стихотворениям, проповедям был переходом от физической космогонии к духовной: рассмотрение эволюции земли на протяжении миров сменилось созерцанием эволюции души. При этом идея раскрытия божественного Духа во Вселенной и его проявления в земном бытии обретала по мере погружения Данна в христианскую теологию все более ортодоксальный характер. Об этом свидетельствует открытая критика положения пифагорейского учения в проповедях (а Pythagorean bubble), конкретную направленность которой подчеркивает скрытое обращение к авторитету эллинского философа из «Анатомии мира» (the ancient who...). Подобная двойственность приводит к внутренней противоречивости позиции Данна, когда положения христианской доктрины он мотивирует, исходя из концепции Пифагора. «Ибо все верующие и неверующие подвержены изменению, судьба обеспечивает изменениями и тех и других. Даже в самой из самых, как говорит бл. Августин, ситуации *mortalitas mutabilitas* иначе, даже смерть и та есть постепенное изменение. То же слово встречается и в Книге Иова: Все дни, отпущенные мне до моего изменения, истекли. Слово это, которое мы переводим как изменение (*changing*), вложено в уста праведника, а посему некоторые переводчики изменили его. *Donec veniat sancta paviditas mea*, так что звучит: пока я не буду рожден снова». Измене-

ние, смерть такого человека есть лучшее рождение. И халдейские толкователи в первом переводе Библии положили “Quousque rursus fiam” как: “пока не буду вновь сотворен в смерти”. Ибо он не называет Возрождение восставанием, но распад этот, изменение это есть новое созидание, развод этот есть новая свадьба. Ибо расставание с душой есть вдохновение души и переселение (transmigration) ее из моего лоно в лоно Авраамово» [Данн, 1962. Т. I. С. 231]. Избегая искушения противопоставить оккультную и христианскую доктрины, единство генезиса которых было открыто его внутреннему взору, Данн использует в проповеди название, под которым учение о метампсихозе было известно вне круга посвященных — «трансмиграция душ».

Со временем эта доктрина получает переосмысление и перерастает в эсхатологическую концепцию встречи души и тела в момент Страшного Суда. Опасение, что препятствием для осуществления этого объединения может послужить случайное недоразумение, заставляет Данна перенести акцент с идеи воскресения души на идею воссоединения души и тела. «Где будут пребывать атомы плоти, порожденные тлением; влага, питающая сосуды и тело? Какая горсть земли сохранит пепел сожженного тысячу лет назад? В каком укромном уголке океана будут покоиться останки тех, кого настиг великий Потоп?» (цит. по [Кейри, 1981. С. 216]). В «Дуэли со смертью» конкретность вопроса достигает предельной выразительности: Данна волнует, в каком виде будет воскрешен потерявший на поле битвы ногу солдат, как будет решена судьба тех, кто пал жертвой канибализма. Вслед за бл. Августином, который задавался герменевтическим вопросом об отрастающих ногтях и волосах, вслед за Фомаю Аквинским, который допускал, что полного физического соответствия может не быть (цит. по [Кейри, 1981. С. 217]), Данн обращается к этому вопросу, настаивая на обретении души в Последний День ее телесной формы для восстановления внутренней целостности человеческого образа. Эта мысль нашла завершение в напряженном ожидании Второго Пришествия еще при его жизни, ибо наступление дня Страшного Суда сняло бы дилемму относительно возможного расхождения телесной и духовной оболочек*.

Эта тема стала постоянным мотивом его рассуждений о смерти в виде идеи о разделении человечества на тех, кто не дожидется пришествия Спасителя в своей земной юдоли, и тех, «которые в некотором роде смогут избежать смерти, ибо Последний День застанет их

* Так называемый вопрос «большой» и «малой эсхатологии». См.: [Гуревич, 1984. С. 122].

на земле. А потому они не умрут, но изменятся» (They shall not die yet they shall be changed) [Данн, 1962. Т. I. С. 232]. Этому вопросу он посвятил одну из проповедей, прочитанную в 1619 году в дни, когда Англия скорбела о тяжелой болезни короля Якова. Избрав строку из Псалма 89, 48* «Кто из людей жил — и не видел смерти», Данн построил ее как размышление о диалектике смерти/изменения. Приведя библейское утверждение, он признал, что «нет ответа на эти слова. Ибо нет такого среди людей, чтобы жил и не видел смерти. Лишь признав ничтожность своих усилий, можем мы затем посмотреть, кто из рожденных Евой выстоит *forte moriemur*, и какой иной ответ может быть дан на этот вопрос. Ибо возможно, что могут найтись такие, кто не увидит смерти...» [Данн, 1962. Т. II. С. 198]. Обращаясь к образу Христа как «человека, который жил и по закону не подлежал смерти, так что даже когда умер своей собственной волей, то извлек душу из могильных объятий» [Данн, 1962. Т. II. С. 198]. Данн предполагает, что тем, кого Второе Пришествие Спасителя застанет в земном пределе, воссоединение в теле Христовом будет даровано не через смерть, а через изменение. «И их смерть станет рождением в иной жизни, во славе Господа; завершится один круг и встанет другой навстречу бессмертию и вечности; не тот, где встречаются начало и конец, но тот, что сотворен единомоментно... ибо жизнь есть от сотворения круг, бесконечный и совершенный; и в виде круга созданы Господом человеки: и мы есть и в то же время колыбель и могила по закону Природы» [Данн, 1962. Т. II. С. 198].

Тема жизни как смерти и смерти как жизни, завершающим разрешением которой становится последнее прижизненное изображение Данна, опирается на концепцию материальной и духовной эволюции мира как двух взаимопроницающих начал, попеременное погружение в каждое из которых обуславливает существование души (см.: [Макуренкова, 1999. С. 13]). Воплощение в более плотной материи сопровождается ослаблением духовного сознания: земное существование рассматривается как последняя ступень нисхождения в материю, которое в Библии трактуется как «изгнание из рая» [Шюре, 1993. С. 269]. В момент смерти душа освобождается от телесных оков, обретая первозданность. Таким образом, замыкается круг ее земного пребывания, в котором начало и конец суть одно состояние — «*birth and death is all one*» [Данн, 1962. Т. II. С. 200].

В художественном решении этой проблемы Данн обращается к образу круга, ставшего в стихотворении «Прощание, запрещающее

* В силу расхождения нумерации Псалмов в православной и католической традиции, в русском переводе Библии Псалм 89, 49.

печаль», предположительно относящемся к 1611 году, символом воссоединения душ:

И если душ в нем две, взгляни,
Как тянутся они друг к другу.
Как ножки циркуля они
В пределах все того же круга.

О, как следит ревниво та,
Что в центре за другой круженьем,
А после, выпрямляя стан,
Ее встречает приближение.

Пусть мой по кругу путь далек
И клонит долу шаг превратный,
Есть ты — опора и залог
Того, что я вернусь обратно.

(Пер. А.Шадрина)

Классическая идея круга как образа совершенства мира, в котором примирены начала и концы, занимавшая поэтическое воображение Данна, претворяется в проповеди в образ шара, по поверхности которого надо отправиться в долгое путешествие на восток, чтобы прийти на запад. «Возьмите карту, на которой Земля изображена на плоскости, и вот Восток, а вот Запад, разнесенные в два конца на сколь можно большее расстояние. Но придайте плоской карте сферичность, которая есть ее подлинная форма, и вот Восток уже встретился с Западом, и они едины. Так и жизнь человеческая...» (Take a flat Map, a Globe in plane and here is East, and there is West, as far asunder as two points can be put: but reduce this flat Map to roundness, which is the true forms, and then East and West touch one another and all one: So consider mans life aright) [Данн, 1962. Т. II. С. 199].

Постепенно складываясь, тема человеческой жизни как пути между небытием и смертью обретает свое завершение в последней проповеди, для которой Данн избирает строку из Псалма 68.20. «Бог для нас — Бог во спасение; во власти Господа Вседержителя врата смерти». В ней основное внимание сосредоточено на идее спасения во Христе как восхождению от тьмы к свету; *exitus morti liberatio a morte, liberatio per mortem*. Обыгрывая английский перевод библейских строк, Данн подчеркивает, что спасение во Христе есть спасение не от смерти, но в смерти: «And into God the Lord belong the issues of death, i.e. from Death» [Данн, 1962. Т. X. С. 230].

В проповеди «Дуэль со смертью» земная жизнь разворачивается как апокалиптическая картина. Жизнь человека трактуется как движение от смерти к смерти. Используя характерный для его поэ-

тики прием создания эмоциональной атмосферы путем нагнетания художественной образности, Данн обращается к нему, заменяя антиномию жизнь/смерть на утверждение жизни как смерти и смерти как жизни.

Начало земного пути — пребывание младенца в материнской утробе — Данн уподобляет состоянию, в котором человек покидает мир: «Во чреве матери у нас есть глаза, но мы не видим, у нас есть уши — мы не слышим» (In the womb we have eyes and see not, ears and hear not) [Данн, 1962. Т. X. С. 231].

С характерной для его поэтики предметной вещественностью он венчает описание этой картины трагическим прорицанием: «Здесь в чреве матери, вскормленные кровью, мы учимся жестокости» (There in the womb we are taught cruelty by being fed with blood) [Данн, 1962. Т. X. С. 231]. На смену предсуществованию приходит существование, которое есть не что иное, как смерть мирская. Выстраивая цепь событий человеческой жизни как переход из одного состояния смерти в другое, он утверждает пребывание человека в земном пределе как самостояние в смерти: «Родившись, мы умираем в детстве, детство погибает в отрочестве, юность умирает в зрелости, все проходяще и этим определяется» [Данн, 1962. Т. X. С. 234]. Данн обращается к строке послания Апостола Павла к коринфянам: «Я умираю ежедневно» (1 Кор., 15–31), усиливая метафизическое звучание образа: «весь мир не что иное как вселенский погост, одна всеобщая могила» (the whole world is but our common grave) [Данн, 1962. Т. X. С. 231]. Рассматривая физическую смерть как расставание души и тела, Данн признает ее обязательной, но не окончательной, ибо настоящая смерть наступает лишь в момент Страшного Суда, предшествующего воскресению — «and than should be truely a death and truely a ressurection, but not sleeping» [Данн, 1962. Т. X. С. 231].

Описывая эту вселенскую эсхатологическую картину, Данн создает «анатомию смерти», прослеживая процесс предварительного расставания и окончательного воссоединения двух оболочек. При этом как на особой благодати он настаивает на мысли о возможности лицезреть Апокалипсис еще при жизни. Об экстатическом состоянии, в котором находился Данн, читая проповедь, более всего свидетельствует тот факт, что в ожидании близкого конца своего он все еще уповал увидеть при жизни исход великой битвы Тьмы и Света. Эта мысль трактовалась им в метафизическом ключе и не имела общего с конкретностью реального ожидания конца света. Завершая картину величественной космогонии Духа, в которой значительное место было отведено проблеме смерти, Данн, уповая на спасение во Христе, обозначает последний путь Души магическим

словом «трансмиграция»: «Каким путем или способом (Transmigration) покинем мы этот мир, внезапно или подготовленными, в ярости или в смирении...» [Данн, 1962. Т. X. С. 230]. Образ особого пути, ведущего из одного предела в другой, становится одним из последних парадоксальных поэтических решений Данна. В «Дуэли со смертью» он примиряет древнее эзотерическое содержание с христианской трактовкой успения: «Если бы мы все не согрешили в Адаме, бессмертное не стало бы смертным, и наше переселение из этого мира в иной происходило бы без всякого распада, без умирания» (If wee had sinned in Adam, put on immortality, but had had our transmigration from this world mortality to the other world without any mortality, any corruption at all) [Данн, 1962. Т. X. С. 236].

Великая мистерия жизни открылась Данну в единстве всех проявлений Абсолютного, в сколь разных бы ипостасях они ни выступали. В глубине эзотерического учения он обрел внутренний покой в эпоху, раздираемую религиозными борениями. Здесь сошлись католическая доктрина, в истовой приверженности которой он был воспитан в детстве, протестантизм, который принял, и древняя мудрость людей, чей авторитет для него как для философа оставался незыблем. Избежав искушения Данта, он нашел в подлунной сфере достойное место эллинским мудрецам. И мысль воспарила туда, где «нет олицетворения, нет воплощения, где, выйдя из пределов видимой вселенной, вступают в царство Абсолютного» [Шюре, 1993. С. 259].

Сколь величественно было то, что открылось его взору, запечатлел последний вздох, с которым Данн, по свидетельству И. Уолтона, отошел в мир иной: «The Kingdome come. Thy will be Donne». — «Царствие грядет и будет Твоим Данн», равно как и: «Царствие Твое грядет и да восуществится Воля Твоя».

Раздел III

ОТДЕЛЬНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ. ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ ЖАНРОВ

ЭПИКА

Слово «эпос» в русской культурной традиции — обозначение и литературного *рода*, и одного из *жанров*, относимых к этому роду, — эпоса (иногда во втором случае употребляется термин «героический эпос»). Двойственность значения вынуждает к оговоркам: «в широком смысле», «в узком смысле».

В западноевропейской традиции, как свидетельствует справочная литература, наряду с аналогичным двузначным выражением «эпическая поэзия» [Майерс, Симс, 1989. С. 99], используются, во-первых, термин «эпика» для обозначения одной из трех основных групп литературных произведений или одной из трех «естественных форм поэзии» (Гете) и, во-вторых, термины «эпос» или «эпопея» по отношению к определенному исторически сложившемуся типу художественной структуры (жанру) [Гловиньски и др., 2001. С. 79–80, 82–83; Вильперт, 1989. С. 244]. Второй вариант литературоведческой терминологии представляется нам более предпочтительным. Дело, однако, как увидим далее, не только в выборе термина для обозначения предмета данного раздела.

Двузначность слова «эпос» или выражения «эпическая поэзия» сложилась исторически, а потому, при всех ее неудобствах, она отнюдь не случайна. Эпопея в течение многих веков считалась наиболее адекватным воплощением одной из основных возможностей или одного из направлений развития всякого словесно-художественного творчества. Следовательно, и сам этот тип творчества именовался так же, как его величайшие образцы. Обнаруженные в них структурные особенности или «законы» строения послужили меркой для оценки и исходным пунктом в изучении близких к эпосе жанров, включая и роман.

Лишь к середине XX в. была осознана методологическая проблема принципиальных различий между возможностями и приемами, с одной стороны, изучения исторически сложившихся разновидностей литературных произведений (жанров), с другой — конструирования «идеальных типов» или создания теоретических моделей словесно-художественных произведений, к каковым принад-

лежат, в частности, и существующие научные представления о трех «родах» или «естественных формах поэзии» (ср.: [Лэммерт, 1991. С. 9–18; Штанцель, 1993. С. 8–9]). Начиная с античности, первое было задачей поэтики, а второе — философии искусства; одно строилось на основе описания и сравнения образов, другое исходило из представлений о сущности и целях искусства и возможности реализации их в отдельном художественном произведении, т.е. из понятия «произведения как такового».

Логико-философский генезис категории рода проявился в области эпики, как и в других случаях, в следующем противоречии.

С одной стороны, акцентирование «эпического мирозерцания» приводило к экстраполяции свойств и признаков эпоса на другие жанры, но это оказывалось все более сомнительным по мере перехода от больших форм к средним и малым.

С другой стороны, стремление исходить из эмпирических наблюдений над текстом наталкивалось на практическую невозможность определить в результате родовую специфику. Хотя этот подход мог быть вполне убедительно применен к любому из эпических жанров.

1. Эпический мир или эпический текст?

Первый подход сохранился в некоторых, уже явно устаревших, определениях эпоса как рода [Айхенвальд, 1925. С. 1128–1134]; но продолжает он оказывать существенное влияние на поэтику в другой области: в исследованиях, посвященных проблеме так называемого «романа-эпоса». На общем фоне чрезвычайно популярных у нас в XX в. описательных работ такого рода немногие более продуманные исследования выделяются идеей, согласно которой историческое назначение романа состоит как раз в том, чтобы он стал подобием эпоса («роман — эпос нового времени») и, следовательно, «синтетические» или «открытые» формы, осуществившие это назначение, должны быть противопоставлены другим формам этого жанра, не являющимся «подлинными», «настоящими» романами [Кожин, 1964б. С. 137–139; Чичерин, 1975. С. 13–15, 26–27].

Второй подход отражен в более современных определениях понятий «эпос» (в «широком смысле») или «эпика», в которых сделан акцент на повествовании («эпос — повествовательный род»), причем учитывается не только место «повествования» как речевой формы в тексте произведения, но и его функции посредничества и вместе с тем создания временной дистанции (событие рассказывания во времени всегда позже рассказываемого события [Гловинский и др., 2001. С. 79–80; Мелетинский, 1975. Стлб. 927–933; Хализев, 1987. С. 513–514]).

Проблема «эпики» заключается, таким образом, в отсутствии закономерной связи между традиционными представлениями о типе художественного *образа мира* и современными представлениями о типе художественного *текста*. При этом недостаток первых (моделируемый тип произведения соотносится почти исключительно с одним эпическим жанром) компенсируется тем достоинством, что этот подход имеет в виду *содержательное* (смысловое) *целое*. И наоборот, преимущество второго подхода — опора на вполне определенные, поддающиеся наблюдению и точному фиксированию особенности текста — снижает тот недостаток, что признаком «родового» типа текста признается только *одна особенность*: преобладание повествования над прямой речью персонажей и, следовательно, доминирование функций, связанных с этой формой.

Казалось бы, напрашивается поиск золотой середины. К ней ближе, по-видимому, характеристика эпики у Геро фон Вильперта, где наряду с несводимостью полноты изображенной жизни к действиям героя, отсутствием ограничений в пространстве и времени и необходимой для драмы устремленности к развязке (все это не всегда бывает даже и в романе, не говоря уже, например, о новелле) отмечены также собственная весомость каждого эпизода и вообще самостоятельность частей [Вильперт, 1989. С. 244–245]). И все же одним только стремлением удержаться от крайностей решение интересующей нас проблемы не обеспечивается.

Суть дела в том, что два противостоящих аспекта: с одной стороны, воссоздаваемый сотворческой деятельностью читателя «художественный мир»; с другой, — текст в его собственной содержательности (т.е. не как средство передачи «предмета» или сообщения «идеи», а в качестве осуществленного взаимодействия различных субъектов речи и носителей точек зрения) — эти два аспекта в действительности представляют собой взаимообусловленные и взаимодополняющие грани словесно-художественного произведения «как такового». Речь идет о соотношении события, о котором говорится в произведении, и события самого рассказывания. Общепризнанная презумпция их единства не мешает ему оставаться в теории эпического произведения, как мы убедились, не раскрытым.

Одна из важнейших причин такого положения дел — уже упомянутое принципиальное различие между природой наших представлений об исторически существующих жанрах, с одной стороны, и о категории рода, — с другой. Это разграничение, как отмечал, например, Э.Лэммерт, в теории повествовательного искусства проводится редко. Более того, господствует стремление его игнорировать и обходить.

Здесь стоит вспомнить о таком способе решения проблемы «род-жанр», для которого сформулированная нами дилемма как бы не существует, поскольку «эпическое», «драматическое» и «лирическое» считаются универсальными «началами», выступающими всегда в комплексе и присутствующими в любом жанре, но в различных сочетаниях и пропорциях [Штайгер, 1968]. Если на такой основе различаются, скажем, «эпический», «драматический» и «лирический» романы [Днепров, 1980], то очевидно, что перед нами не те исторически существующие жанры, каковыми являются, например, готический, авантюрно-исторический или социально-криминальный романы. В то же время, если попытаться отделить от любого из исследовательски сконструированных «родовых вариантов» романа одно из входящих в его структуру «родовых начал», то в результате мы никак не получим те конструкции «эпоса» и «драмы», которые четко отграничивала друг от друга философская эстетика рубежа XVIII–XIX вв. Принципиальные отличия друг от друга исторически существующих и теоретически создаваемых структур при таком подходе совершенно не учитываются.

К аналогичному результату приводит и подмена вопроса о типе художественного целого вопросом о типе текста. Авторы раздела о содержательности литературных форм в академической трехтомной теории литературы характеризуют, в частности, эпическое произведение как текст, который «целиком представляет собой прозаическую речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц» [Гачев, Кожинов, 1964. С. 19]. Для того, чтобы это описание относилось не только к роману, но и к эпосе, следует, казалось бы, всего лишь допустить, что «речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц» может быть не только прозаической, но и стихотворной. Иначе говоря, «родовым» признаком эпического текста здесь считается доминирование «авторской» речи (повествования) над прямой речью персонажей. Это вполне совпадает с теми более современными определениями эпики, которые мы уже упоминали. Но справедливо ли такое, очень распространенное мнение?

Во-первых, существуют образцы героической эпики, в которых господствуют как раз речи персонажей (фрагменты сказаний о Сигурде в «Старшей Эдде»). Если руководствоваться критерием обязательного господства речи повествователя над речью персонажей в эпосе как роде, эти эпические песни следует признать драмами. Во-вторых, в эпической прозе Нового времени, в частности, в романе, также возможно преобладание прямой речи героя — в широко используемых эпистолярных жанрах, 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.Кеппен).

Все дело, однако, в крайней нечеткости, расплывчатости самой категории *повествования* в современной поэтике [Гей, 1989. С. 6; Тамарченко, 1999а. С. 279–280]: этим словом называется практически любое сообщение о событиях, независимо от того, какому субъекту речи оно принадлежит (например, «всезнающему автору» или герою-участнику событий) и какова композиционная форма высказывания (от прямой беседы с читателем до внутреннего монолога). Это позволяет, например, Геро фон Вильперту ставить рядом «повествование» и «перспективу», «Я-форму» и «Он-форму», роман в письмах и обрамленное повествование. Более того, «повествованием» зачастую называется и развертывание сюжета (см.: [Готорн, 1998. С. 149]).

Как видно, исследовательская конструкция текста «с доминантой повествования», с одной стороны, не определяет границы родовых структур, с другой — нивелирует различия композиционных форм существующих эпических жанров.

Тем не менее вряд ли стоит отказываться от попытки определить исторически устойчивые структурные особенности текста эпических произведений. Если бы такая попытка оказалась успешной, она могла бы стать исходным пунктом сопоставления жанров, которые принято относить к эпике, и, следовательно, — отправной точкой для создания теоретической модели эпического произведения.

1

Независимо от того, какая форма речи в подобных произведениях количественно преобладает, их текст всегда строится на *качественных различиях* между в основном изображенной («объектной») речью персонажей и в основном изображающей речью повествователя или рассказчика. Как бы ни был высок «ценностный ранг» (М.М.Бахтин) героя в произведении и велик удельный вес его высказываний в тексте, именно его речь для читателя-слушателя выступает в качестве «чужой». И наоборот, в тех случаях, когда изображающая речь наделена высокой степенью «чуждости» читателю-слушателю (сказ), это ее качество воспринимается как свидетельство близости говорящего к миру персонажей. В драме же это качество «чуждости», возможное для всякой введенной в литературный текст прямой речи, видимо, не имеет определяющего значения (несмотря на используемые в ней иногда приемы так называемые

мой «речевой характеристики»). Основная *изображающая* функция принадлежит здесь как раз *слову персонажей* (ср. специальное сопоставление эпического повествования и драматического изображения [Федоров, 1984. С. 149–150]), а те фрагменты текста, которые не являются прямой речью, играют по отношению к ней служебную роль (усиливают ее значение, комментируют и т.п.).

Такое соотношение речевых структур эпики и драмы находится в очевидной связи с присущими той и другой «*объемлющими*» временными структурами (реальная картина художественного целого, как увидим далее, сложнее). Мы уже упоминали общепринятое мнение, согласно которому в эпике событие, о котором рассказывается, и событие самого рассказывания разделены временной дистанцией: условное время восприятия рассказа слушателем-читателем всегда *позже* времени события, совершающегося в действительности героя. Напротив, в драме оба события и обе действительности — героя и читателя-зрителя — совпадают в настоящем драматического действия и сопереживания (точка их совпадения — катастрофа драмы и ее катарсис).

Итак, предварительно мы можем определить инвариантную для эпики речевую структуру как *сочетание речи изображающей*, т.е. так называемой «авторской», принадлежит ли она повествователю или рассказчику, и *речи изображенной*, которую речевой субъект — посредник между двумя действительностями — включает в свое высказывание или дополняет им (все приведенные выше примеры произведений, где повествование почти отсутствует).

Можно ли говорить и об особой, свойственной эпическому роду, содержательности так понятого основного структурного принципа? Очевидно, для этого необходимо выявить художественную функцию или эстетическую задачу, которая им разрешается.

Обратимся для этого к изданной под именем В.Н.Волошинова книге М.М.Бахтина «Марксизм и философия языка». Прежде всего мы имеем в виду предложенное им определение чужой речи: «Чужая речь» — это *речь в речи, высказывание в высказывании*, но в то же время это и *речь о речи, высказывание о высказывании* [Волошинов, 1993. С. 125]¹. Как видно, первая часть этой формулы относится к обрамленному или вставному тексту, а вторая — к тексту обрамляющему. По мысли Бахтина, они оказываются взаимно «чужими». Структура же характеризуемого типа текста в целом включает в себе, по-видимому, *предпосылки* для создания *образа чужого слова*.

Казалось бы, специфику подобной структуры исчерпывающе определяет понятие «диалог». Но хотя в то время, когда книга Бахтина-Волошинова создавалась, желающих придавать этому слову

весьма неопределенное и одновременно безусловно универсальное значение было, надо полагать, неизмеримо меньше, чем в наши дни, автор позаботился о том, чтобы предупредить такого рода прочтение: «Перед нами явление *реагирования слова на слово*, однако резко и существенно отличное от диалога. В диалоге реплики грамматически разобщены и не инкорпорированы в единый контекст. Ведь нет *синтаксических форм, конструирующих единство диалога*. Если же диалог дан в объемлющем его авторском контексте, то перед нами случай прямой речи, т.е. одна из разновидностей изучаемого нами явления» [Бахтин, 1993. С. 126].

Явление, охарактеризованное ученым как *реагирование слова на слово*, здесь четко отграничено от *драматического* диалога, состоящего из реплик персонажей без «объемлющего авторского контекста» (ср.: [Кошмаль, 1992. С. 23–28]). Ясно, что с точки зрения Бахтина, ремарки такого контекста не создают. Отсюда понятно, что и в «Старшей Эдде», и например, в комических фольклорных диалогах, таких как «Хорошо, да худо», перед нами отнюдь не драматические формы.

Следовательно, родовой признак текста эпического произведения не повествование, но и не диалог, т.е. не какая-то определенная *композиционная форма речи*, а как формулирует Бахтин, «взаимо-ориентация авторской и чужой речи», *взаимодействие двух принципиально различных субъектно-речевых установок*, каждая из которых может представлять в *разнообразных формах*.

Содержательность этой структурной особенности (взаимодействия двух речевых систем) выявлена ученым посредством противопоставления — со ссылкой на идеи Г.Вельфлина — двух исторически сменяющих друг друга стилей передачи чужой речи — *линейного* и *живописного*. Приведем наиболее важные положения.

В одних случаях «основная тенденция активного реагирования на чужую речь может блюсти ее целостность и автентичность». Такое отношение к чужому слову может объясняться тем, что оно «воспринимается лишь как целостный социальный акт, как некая неделимая смысловая позиция говорящего»; именно в подобном случае прямая речь оказывается «обезличенной (в языковом смысле)». При этом степень обезличенности прямо зависит от «степени авторитарного восприятия чужого слова, степени его идеологической уверенности и догматичности». В *линейном* стиле «при полной стилистической однородности всего контекста (автор и герои говорят одним и тем же языком) грамматически и композиционно чужая речь достигает максимальной замкнутости и скульптурной упругости».

Во втором направлении, т.е. в стиле *живописном*, напротив, «авторский контекст стремится к разложению компактности и замкнутости чужой речи, к ее рассасыванию, к стиранию ее границ. <...> При этом самая речь в гораздо большей степени индивидуализирована <...> воспринимается не только его (высказывания.— Н.Т.) предметный смысл, <...> но также и все языковые особенности его словесного воплощения». Отмечено, что для такого отношения к чужому слову «чрезвычайно благоприятен» «некоторый релятивизм социальных оценок». В рамках живописного стиля возможен и прямо противоположный вариант стирания границ между авторской и чужой речью: «речевая доминанта переносится в чужую речь, которая становится сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста и сама как бы начинает его рассасывать». «Для всего второго направления характерно чрезвычайное развитие смешанных шаблонов передачи чужой речи: несобственной косвенной речи и, особенно, несобственной прямой речи, наиболее ослабляющей границы чужого высказывания» [Бахтин, 1993. С. 129–132].

В целом противопоставление двух стилей, действительно, достаточно близко идеям знаменитой книги Г.Вельфлина «Основные понятия истории искусств» (1915), например, следующим положениям: «В одном случае делается акцент на границах вещей, в другом — явление расплывается в безграничном. Пластическое и контурное видение изолирует вещи, для живописно видящего глаза вещи сливаются вместе» [Вельфлин, 1994. С. 23–24]. Как и у Вельфлина, сформулировавшего историческую закономерность «отречения от материально-осязательного в пользу чисто оптической картины мира» [Вельфлин, 1994. С. 389]. (Ср.: [Ортега-и-Гассет, 1991]), у Бахтина вытеснение одного стиля другим мотивировано исторически. Вместе с тем, смена для воспринимающего взгляда четких границ «предметов» слиянием их друг с другом приобретает в данном случае другой смысл.

В основе линейного стиля передачи чужой речи, как видно,— **приобщение** изображающего слова и сознания к авторитарной смысловой позиции другого, т.е. изображение чужой смысловой установки как бы с **внутренней точки зрения** (или, другими словами, в **обратной перспективе**), которое, конечно, препятствует восприятию внешней языковой оболочки высказывания. В то же время поскольку воспринимаемая смысловая позиция именно *авторитарна*, ее *чуждость* требует четкого **формального дистанцирования**, т.е. грамматического и композиционного обособления чужой речи от речи авторской.

В основе же стиля живописного — *слияние* в чужой речи *относи-*

тельно истинной смысловой позиции с ее особым языковым выражением («лицом»), на которое авторская речь реагирует опять-таки сочетанием **формального приобщения** (с помощью смешанных шаблонов передачи чужой речи) с **внутренним дистанцированием** (т.е. включением и чужого, и своего высказывания в общую плоскость мировоззренчески-языкового релятивизма).

В таком противополжении обнаруживаются факт и смысл взаимоосвещения авторской и чужой речи; до этого тезис о «взаимоориентации» того и другого мог бы показаться декларативным. В речевой структуре эпического произведения при всех исторических переменах остается неизменным *сочетание внешней и внутренней «языковых точек зрения»*, что и создает образ чужого слова, а тем самым и образ слова авторского. Теперь мы можем определить **инвариантную структуру** эпического текста более точно: она представляет собой не просто сочетание, а именно **взаимоосвещение авторского и чужого слова с помощью сочетания внешней и внутренней языковых точек зрения**.

Вместе с тем, понятно, что перед нами *два исторических варианта* образов чужого и авторского слова, связанные с определенными меняющимися историческими же свойствами самого этого слова. По-видимому, если линейный стиль органичен по отношению к чужому *авторитарному* слову, то стиль живописный, соответственно, призван передавать слово *внутренне убедительное*. Но эти два различаемых Бахтиным исторических типа слова (см. «Слово в романе»), как показывает анализ, связаны, с его точки зрения, с переходом от эпопеи к роману, заменившему ее в роли ведущего жанра.

«Линейный» стиль, несомненно,— стиль, характерный для первого жанра; точно так же, как именно в процессе развития романа вырабатываются различные формы стирания границ между авторской и чужой речью и типологические варианты их новой взаимоориентации. Так, противоположные пределы всепроникающей активности авторского контекста и, наоборот, перенесения речевой доминанты в чужую речь могут быть соотнесены, соответственно с «монологическим» романом Л.Толстого и с «полифоническим» романом Достоевского.

2

Наряду с отмеченным инвариантным для эпики сочетанием внешней и внутренней языковых точек зрения на авторское и чужое слово текст эпического произведения отличается также **фрагментарностью**, тем более заметная, чем ближе мы к пределу большой эпической формы.

Разработанные в 1920–1930-х гг. В.В.Виноградовым и М.М.Бахтиным — с ориентацией (во втором случае — явно полемической) на учение о формах речи в классической риторике — понятия *композиционно-речевых форм* и *речевых жанров* [Виноградов, 1980; Бахтин, 1975; Бахтин, 1979] позволяют увидеть в эпическом художественном тексте (по крайней мере, Нового времени) не только разделение на авторскую и чужую речь, но и — в рамках этого разделения — множество различных типов высказывания.

Не пытаясь дать им сколько-нибудь полную классификацию, различим в первую очередь высказывания, созданные автором произведения и приписанные им «вторичным» речевым субъектам (включая повествователя), с одной стороны, и высказывания, не включенные в кругозор персонажей и повествователя (полностью или частично), а иногда и не созданные автором, — с другой. Первые — это прямая речь персонажей, внешняя и внутренняя; собственно повествование, описание, характеристика; вставные рассказы и письма, а также «произведения» героев (например, стихи). Вторые — эпитафии, названия частей или глав, а также произведения в целом; вставные тексты, принадлежащие другим авторам, — как например, «Жил на свете рыцарь бедный» в «Идиоте» или «Анчар» в тургеневском «Затишье». Различие между ними связано с границами кругозора персонажей (ср., например, значение вставного евангельского текста в чеховском «Студенте» для выявления границ видения героя, изнутри сознания которого ведется изображение во всем обрамляющем тексте). Формы первого типа объединяются в более сложные единства эпизода или сцены, которые соотносены со структурой изображенного пространства-времени и сюжета. Наконец, — в такие «образования» более высокого уровня, как «предыстория» или пролог, экспозиция, основная история, эпилог или послесловие, а также «отступление», могут входить не только любые композиционно-речевые формы, но и различные сцены и эпизоды.

С изложенной точки зрения, прозаический художественный текст состоит из фрагментов, вычлняемых на разном уровне и по разным критериям. Эта его особенность вполне коррелирует с издавна отмечавшейся в качестве признака «эпичности» самостоятельностью частей или элементов самого изображенного мира (значения отдельных событий или целых историй, мест действия или целых «миров», моментов времени или эпох, периодов, возрастов и т.д.), между которыми преобладают чисто *сочинительные* связи.

Отсюда и особенности читательского восприятия эпических произведений, наиболее очевидные в случаях большого и среднего

объема текста: неосознанные пропуски одних фрагментов, нейтральное отношение и суммарные впечатления от других, детальное видение и ацентирование значения третьих. Отсюда же и традиция литературоведческого анализа эпического произведения через фрагмент. При этом в центре внимания оказываются различные аспекты: единая сюжетная ситуация или характерный тип общения персонажей [Бочаров, 1971], субъектная структура и стилистика [Эткинд, 1964; Ауэрбах, 1976; Эткинд, 1999].

Если философская эстетика рубежа XVIII–XIX вв. видела в органической фрагментарности эпики выражение особого мировосприятия или проявление особого образа мира, сочетающего внутреннее единство бытия с его эмпирическим многообразием, то теория художественной прозы 1920–1930-х гг., ориентированная лингвистически или металингвистически, усматривала в ней связь с практикой речевого общения. Соотношение двух трактовок соответствует историческому переходу от эпопеи к роману (в роли ведущего литературного жанра) и связанному с этой переменой перемещению центра художественного внимания от предмета к субъекту изображения. Неизменной остается установка большой эпики на предметный и субъектный универсализм.

2. Проблема единства эпических жанров

Характеристика рода должна соответствовать всем жанрам, которые принято к этому роду относить, независимо от того, насколько различными кажутся их свойства или структуры. Эпика представляет в этом отношении особые трудности.

Во-первых, ее жанры принято делить на большие, средние и малые. Это делается по-разному. Но если брать именно полярные по объему жанры, то к большой эпике следует относить эпопею и роман (при всех оговорках, что бывают эпико-героические песни или былины, объем которых несравним с древнегреческими эпопеями, не говоря уже о древнеиндийских, а также небольшие романы); к малым же эпическим жанрам — анекдот, притчу и басню. Тогда средними окажутся повесть, новелла, рассказ (не говорю об очерке, так как чаще всего этот жанр принадлежит литературе, но не искусству слова), а также новая, так называемая «лиро-эпическая», поэма.

Нетрудно заметить, что *свойства и структуры большой и малой эпики* не только различны, но и *во многом противоположны*. Те характеристики предмета изображения, которые акцентируют в эпике «широту охвата», многообразие явлений жизни и многосторонность характеров, полноту и конкретность в обрисовке и объясне-

нии обстоятельств, поступков и событий (вкус к подробностям, что связано и с самостоятельным значением эпизодов), — такие характеристики (популярные и поныне) неосознанно ориентированы лишь на большую эпическую форму и совершенно непригодны для малой. В то же время можно заметить и другое: малые жанры и по объему, и во многом по содержанию аналогичны эпизодам больших; а иногда такие эпизоды прямо представляют собой малые или средние жанры: например, вставные анекдоты, притчи, новеллы, повести.

Этот факт говорит о родстве различных по объему форм эпики. Задача и состоит в том, чтобы отобразить это родство в наших понятиях и определениях.

Во-вторых, существуют также *исторические различия* и даже *противоположность жанров внутри большой эпической формы*, а именно — жанров эпоса и романа. Достаточно упомянуть о традиции их противопоставления, которая существует с середины XVIII века.

Итак, искомая характеристика родовой структуры литературного произведения должна преодолеть общепризнанные различия между жанрами эпики и в синхронии, и в диахронии. В этом отношении мы можем исходить из тех соображений, которые высказаны немецкой философской эстетикой, особенно Гегелем, который считал эпоса и роман жанрами, одинаково репрезентирующими *общие свойства большой эпики*. Что же касается соотношения больших и малых форм, то выскажем следующую рабочую гипотезу: в первых проявлены в основном свойства *эпического объекта* (мира и сюжета), а во вторых акцентированы особенности *эпического субъекта*.

В обоих направлениях предлагаемые далее пути и способы решения проблемы неизбежно имеют предварительный характер. В наше время специальные работы об эпосе как роде практически отсутствуют (ср. положение дел в области лирики и драмы). Соответствующая проблематика полностью перешла в исследования по теории повествования.

Такая научная ситуация во многом объясняется отсутствием достаточно убедительных и обоснованных критериев сопоставления различных жанровых структур. Для этого необходима такая теоретическая модель литературного произведения, которая могла бы рассматриваться в качестве их инварианта. Между тем, подобная научная задача уже давно решена. Речь идет о концепции жанра как «трехмерного конструктивного целого» [Бахтин, 1993. С. 145]. На основе этой концепции М.М.Бахтиным было проведено сопостав-

ление основных структурных особенностей романа и эпопеи — по аспектам речевой структуры, хронотопа и «зоны построения образа» [Тамарченко, 1998. С. 36–37]. Она и положена в основу нашей характеристики структуры эпического произведения.

Эпический мир и большая форма

Постановку проблемы «родового» для эпики образа мира мы находим у Гегеля («целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие», самостоятельность эпизодов, а также «целостность миросозерцания и взгляда на жизнь» равно необходимы для эпопеи и для романа) и Шеллинга (родство романа с эпосом в «универсальной» форме изложения и в равноправии необходимости и случайности) [Гегель, 1971. С. 459, 463, 475; Шеллинг, 1966. С. 352–355, 380, 383]. Предполагает ли эпика (в своей большой форме) непременно количественную полноту *всего* в изображенном мире или впечатление полноты достигается сочетанием эмпирического многообразия с проникающим его единством *основных противоположностей*?

Примеры — как из русского романа XIX в., так и из древней эпики («Одиссея», «Илиада») — показывают, что для большой эпической формы специфично именно *качественное* (а не количественное) многообразие явлений в пространстве и времени. Полнота бытия выступает как взаимодополнительность основных его аспектов: земного и небесного, далекого и близкого, сиюминутного и вечного, внутреннего и внешнего. Отдельные жанровые разновидности романа могут, конечно, специализироваться на пространственных или временных вариантах этого «универсального единства в наличном многообразии». Так, стремление охватить весь географический спектр пространственных условий жизни характерно для географического романа, а социально-криминальный роман представляет читателю многообразие быта и ценностных ориентиров различных слоев общества; тогда как исторический роман сосредоточен на соотношении эпох, поколений и возрастов, биографической жизни и жизни исторической. Но в магистральной линии развития романа, т.е. в вершинных явлениях национальной классики этого жанра, в центре внимания — идеологическая жизнь в ее универсальности и национально-историческом своеобразии, а следовательно, — ценностные аспекты противопоставления столицы и провинции, природы и цивилизации и т.п.

Поскольку характер изображенных событий зависит не только от цели действий персонажа [Гегель, 1971. С. 470], но и от того, какого рода *границы*, разделяющие части, точнее — пространственно-

временные и ценностные сферы изображенного мира, он *пересекает* [Лотман, 1970. С. 282], сказанное позволяет поставить вопрос об особом типе события в эпике.

1. Эпический тип события

Можно утверждать, что инвариантное для эпики событие — *встреча* персонажей, представляющих противоположные части (сферы) эпического мира, причем это событие имеет два основных исторических варианта — *поединок* древней эпики и *диалог-спор* романа. Мысль о родстве того и другого, «диалога тел и поединка идей» в науке уже высказывалась [Гачев, 1968. С. 102–108]. Ее обоснованность видна хотя бы из того, что поединки древних эпосов и героических песен средневековья сопровождаются ритуальными диалогами, а идейные дискуссии русского романа зачастую переходят в дуэли.

Заметим, что в обоих своих исторических вариантах встреча персонажей раскрывает *родство противоположностей*: событие обнаруживает противоречивое *единство* мира. Уже диалог, предшествующий поединку волшебной сказки (Змей и богатырь), свидетельствует о предназначенности друг другу противников как воплощений противоположных мировых сил. Об этом же говорит равенство противников в эпосе и взаимодополнительность начал, связанных с идеологическим противостоянием в романе (слово Евангелия и «новое слово» в «Преступлении и наказании»). Эпос показывает войну и ее центр — поединок — как мировую катастрофу, момент гибели-возрождения; но и в романе центральные духовные события представляют собой моменты радикального обновления мира. Так, в названном романе Достоевского, в свете его эпилога, события убийства и признания 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, видимо, — одна из важнейших особенностей эпики. В ограниченной форме события, т.е. конкретного целенаправленного действия героя, проявляется сущность мира, его бесконечность. Гегель различал «всеобщее состояние мира» и «индивидуальное действие» как *две стороны* эпического произведения, подчеркивая их опосредование и самостоятельность [Гегель, 1971. С. 459–462]. Речь, очевидно, идет о *раздельно существующем тождестве* этих сторон. Отсюда — сочетание безусловности мировых связей с самостоя-

тельностью и объективностью всего частного, которое отличает эпiku от драмы, где мир, как говорил М.М.Бахтин, «сделан из одного куска».

2. Структура эпического сюжета

Высказанные соображения позволяют рассмотреть вопрос о характерных особенностях строения событийного ряда в эпике. На наш взгляд, сравнительный материал позволяет выделить несколько таких взаимосвязанных особенностей, которые — в конечном счете — определяются единым источником развертывания сюжета — основной (и обладающей «родовой» спецификой) сюжетной ситуацией.

а) *Первая особенность: удвоение центрального события*

Для древней эпик характерно дублирование *всех* важнейших событий. По формулировке одного из ведущих специалистов, «дубликация в принципе является структурообразующим элементом эпического сюжета» [Гринцер, 1974. С. 222]. Таковы основное и предварительное испытания (подвиги); поражение-победа героя и его двойника (два боя Лакшманы с Кумбхакарны и бой Рамы с Раваной в «Рамаяне»; в «Илиаде» победа Гектора над двойником Ахилла, т.е. выступающим в его доспехах и принятым за него врагами Патроком, и поражение Гектора в поединке с Ахиллом); дублирование события победы на брачных состязаниях похищением жены победителя, которое совершает побежденный соперник и т.п.

В общем и целом принцип дубликации может быть объяснен тем, что каждое отдельное событие проявляет сущность мира, которая заключается в единстве и равноправии противоположных сил или начал, одинаково необходимых для бытия. Поэтому временный перевес одной из этих сил в конкретном событии должен быть компенсирован другим событием, совершенно подобным, но имеющим противоположный результат. Наглядный образ такой концепции мироустройства и хода событий — «золотые весы» Зевса в «Илиаде».

Таким образом, в основе эпического сюжета — ситуация, представляющая собой неустойчивое равновесие мировых сил; действие в целом — временное нарушение и неизбежное восстановление этого равновесия.

Именно такова теория эпического действия, созданная Гегелем в результате осмысления природы древней эпопеи. Прямое перенесение ее на роман вряд ли целесообразно. Однако, принцип удвоения *главного* события (хотя и не дублирования всех событий) в русском классическом романе несомненно присутствует. А в некото-

рых других жанрах русской эпикой XIX в. заметна и традиционная дубликация *всех* важнейших событий-мотивов.

Наряду с общеизвестной «зеркальной композицией» пушкинского романа можно указать на не часто отмечаемое в научной литературе аналогичное явление у другого, далекого от гармоничности мировосприятия, автора: на уподобление двух главных и противоположных друг другу событий убийства и признания в «Преступлении и наказании» [Чирков, 1967]. В «Войне и мире» мы видим контраст-подобие двух войн и двух ранений одного из ведущих героев в решающих сражениях этих войн. Присоединим сюда два свидания Базарова с Одинцовой у Тургенева, два похищения в сюжете «Бэлы» и два эксперимента с собственной жизнью в «Фаталисте».

Именно природой основной ситуации объясняется симметричность сюжетостроения (речь идет об *обратной* симметрии, т.е. как раз о «зеркальности»). Она наиболее заметна в древней эпике, например, в «Илиаде» [Лосев, 1960. С. 131–141] и в жанре повести [Тамарченко, 1994а. С. 27–28], так как и в нем проявляется тенденция к дублированию всех основных событий, а не только к удвоению главного. Полную симметрию такого рода мы видим в пушкинском «Выстреле». В повести Л.Толстого «Отец Сергей» четыре главных события: уход — искушение — второе искушение — второй уход, причем парные элементы этого ряда противоположны по своему значению. Обратной симметрично строение событийного ряда в чеховской «Дуэли».

Благодаря этим конструктивным принципам основная эпическая ситуация получает наглядное выражение в системе событий. Удвоение главного события и обратно-симметрическое строение сюжета можно считать поэтому достаточно надежными *признаками принадлежности* произведения к *эпическому роду*. Древнейшее их происхождение и смысл ощутимы в сюжетной структуре такого прообраза литературной эпикой, как волшебная сказка (равноправие двух миров и сил жизни и смерти в кругообороте бытия) и показаны в специальных исследованиях [Фрейденберг, 1997. С. 227]. Итак, эпический сюжет говорит о единстве и равноправии всех и, в первую очередь, важнейших противоположностей.

б) *Вторая особенность: закон эпической ретардации*

По формулировке Гегеля относительно «эпоса в собственном смысле слова» (приводятся в пример «Илиада», «Одиссея» и «Энеида»), эпическое изображение всегда «ставит препятствия перед конечным разрешением», благодаря чему возникает «повод представить нашему взору всю целостность мира и его состояний, которая иначе никогда не могла бы быть высказана» [Гегель, 1971. С. 468].

Отсюда ясно, что если бы цель героя достигалась беспрепятственно, эпос не мог бы осуществить своей задачи. Но это лишь означает, что для эпоса *равно важны* и деятельность героев в достижении цели, и «все то, что героям встретится на пути»: «за обстоятельствами и внешними случайными происшествиями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей», «в эпосе характер и необходимость внешнего имеют одинаковую силу» [Гегель, 1971. С. 450–451, 464].

Следовательно, ретардация — результат *равноправия* двух несопадающих факторов сюжетного развертывания: инициативы героя и «инициативы» обстоятельств, которые здесь «столь же деятельны», как и герои, «а часто даже более деятельны».

Итак, в ретардации выражается то характерное для древней эпике соотношение между «всеобщим состоянием мира» и конкретным событием, о котором мы уже говорили. А потому помимо событий, связанных с целью героя, в ней должно быть отведено место происшествиям, стечению обстоятельств². Но то же самое соотношение присуще и более современным образцам большой эпической формы, а отчасти и жанру повести. *Противоречия* «планов» персонажей и «стихии жизни», которые выражаются в ретардации, можно обнаружить — в различных вариантах — в таких романах, как «Мертвые души» (задержанный визит Чичикова к Собакевичу), «Война и мир» (отложенная свадьба князя Андрея), «Преступление и наказание» (ретардируются оба главных события). Возможность такого же принципа сюжетного развертывания в средней эпической форме показывает пример пушкинской «Метели».

По мысли Гете, уделившего этому вопросу специальное внимание (в «Годах учения Вильгельма Местера»), в романе, в отличие от драмы, «мысли главного героя обязательно должны любым способом сдерживать, тормозить устремление целого к развитию» [Гете, 1978. С. 251]. Примечательно, что эта идея принципиального несопадения уже не внешней (как в размышлениях Гегеля), а внутренней, духовной стихии с какой бы то ни было частной целью высказана героями романа в связи с обсуждением «Гамлета». Отсутствие в эпике необходимого для драмы сквозного напряжения и, следовательно, единой кульминации и, наоборот, важнейшая роль в ней, в отличие от драмы, ретардации («Гамлет» как раз — показательное исключение из правила) также можно считать *родовым структурным признаком*. Характерно, что такая заметная особенность криминальной литературы — в первую очередь, детектива — как «остросюжетность» («*spannend erzählt*»), неразрывно связана с ее значительной драматизацией и театрализацией.

в) *Третья особенность: равновесие и равноправие
случая и необходимости*

Постановку и этой проблемы находим у Гегеля. Подчеркивая, что в «эпосе в собственном смысле слова» все «пронизывается необходимостью», он тут же отмечал, что «игре случая предоставляется известный простор» [Гегель, 1971. С. 452]. Действительно, в эпических сюжетах — и не только древних — Провидение и рок играют первостепенную роль, что для читателя как раз менее очевидно, чем присутствие в них немотивированного случая.

Укажем в этой связи на исторический роман: значение провиденциальной необходимости в сюжете «Капитанской дочки» и власти рока в сюжете «Собора Парижской Богоматери». Особое влияние на структуру романских сюжетов Нового времени оказывает, по-видимому, проблема теодицеи [Тамарченко, 1997].

Необходимость и случай связаны с категориями Хаоса и Порядка. Для эпики в целом характерно равноправие этих начал, а иногда — прямое осмысление их противостояния в качестве основной сюжетной ситуации. Любое из них может по отношению к другому выступать и как случай, и как необходимость. В художественной рефлексии эта особенность отражается в характерных эпических темах *фатализма* и *теодицеи*. В то же время при *статике* общей сюжетной ситуации, неизменность которой расценивается как непреложная необходимость, случай может выступить в качестве элемента *динамики*, без которого невозможна смена временного нарушения этой ситуации ее последующим восстановлением.

г) *Четвертая особенность: равноправие циклической
и кумулятивной схем*

Опираясь на существующую традицию разграничения — под различными наименованиями — двух типов сюжетных схем [Зелинский, 1916. С. 366; Лотман, 1992. С. 224–242], выражающих взаимодополнительные концепции мира и стратегии человеческого поведения в нем [Топоров, 1988. С. 47–54], можно увидеть специфику эпического сюжета именно в равноправии и взаимодействии этих принципов сюжетостроения (подробнее см.: [Тамарченко, 1995. С. 39–40]).

Как правило, циклическое «обрамление» (начальная и конечная ситуации подобны, хотя вторая отличается от первой повышением статуса героя или внутренним изменением, «возвышением» его) сочетается с «нанизыванием» событий внутри рамки. Так происходит в эпосе, в греческом авантюрном и в плутовском романах, в «Мертвых душах». Кумулятивная часть сюжета играет при этом ретардирующую роль. В то же время взаимодействие двух схем, как

это показал в особенности Ю.М.Лотман, непосредственно связано с соотношением случая и необходимости.

д) *Пятая особенность: условность границ сюжета*

По словам Шеллинга, «случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности» [Шеллинг, 1966. С. 356]. Здесь необходимы некоторые уточнения. Следует, по-видимому, различать, во-первых, случайность или неожиданность начальных и/или заключительных событий, с точки зрения подготовки читателя-слушателя к основным событиям и логики их хода; во-вторых, известную произвольность таких начал и концов, которые представляются естественными, но остаются условными в том смысле, что все события — лишь часть 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 популярны финальные «обрывы», такие, как внезапное сюжетное завершение пушкинского романа. Традиционность подобных приемов оформления границ эпического сюжета осознавалась уже в конце XVIII и в начале XIX вв., о чем свидетельствуют пародии на них в «Сентиментальном путешествии» Стерна и «Песочном человеке» Гофмана*.

Иного рода — такие начала, как глава «Колодец времени» в романе Т.Манна «Иосиф и его братья» или 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

* Вот начало романа Л.Стерна: «— Во Франции,— сказал я,— это устроено лучше». Заключительная же фраза произведения такова: «Так что, когда я протянул руку, я схватил *fille de chambre* за —» (Пер. А.Франковского). В новелле Гофмана автор-повествователь перебирает варианты возможного начала, особо останавливаясь на приеме введения читателя «*medias in res*»: «“Проваливай ко всем чертям”, — вскричал студент Натанаэль, и бешенство и ужас отразились в его диком взоре, когда продавец барометров Джузеппе Коппола...» Так я в самом деле и начал бы, когда б полагал, что в диком взоре студента Натанаэля чувствуется что-нибудь смешное, однако ж эта история несколько не забавна» (Пер. А.Морозова).

быть их закругленность, т.е. как раз неслучайность, связанная с циклической схемой. Поскольку циклическое разворачивание 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.

Своеобразие границ эпического сюжета находит свое объяснение в природе той сюжетной ситуации, которая определяет логику его строения. Ни каким-либо отдельным событием, ни всей их совокупностью эпическая ситуация не создается, а также не преодолевается или отменяется. Это и составляет ее принципиальное отличие от драматического конфликта: первую создает соотношение мировых сил, существующее до и после действия, а в нем лишь проявляющееся; второй образован столкновением позиций героев, возникших в результате их самоопределения по отношению к мировым силам. 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.

Именно с упоминания этой последней (пятой) особенности эпического сюжета начинается замечательная формула эпического мира в «Возмездии» Блока: «Жизнь — без начала и конца. / Нас всех подстерегает случай. / Над нами — сумрак неминуемый, / Ильяжность Божьего лица».

Малые жанры и спектр субъективных возможностей эпики

Если полярную противоположность большой форме (жанрам эпоса и романа) составляют полуфольклорные-полулитературные жанры анекдота, басни и притчи, то допустимо ли предположить, что и в этих жанрах «целостность мира» выражается в индивидуальном событии, только событие в данном случае находится *в сфере субъекта* — героя, повествователя (или рассказчика) и читателя?

Вначале мы проверим это предположение, сопоставив структуры трех упомянутых малых жанров, затем попробуем найти точки соприкосновения между ними и большой формой.

Из названных нами жанров анекдот и притчу можно считать популярными [Тюпа, 1989. С. 13–31], а басню — некой «серединой» между ними. Общий для всех трех 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*. В анекдоте это так называемый «пуант», в притче — осуществленный персонажем выбор одного из возможных подходов к жизни или одного из жребиев, в басне — противоречие двух «аффективных моментов», «сконцентрированных» [Выготский, 1968. С. 133–134, 156] в действующих лицах.

Но событие, которое совершается в субъектной сфере этих жанров, в сущности, «пересоздает» предмет изображения. В анекдоте «случай из жизни» именно благодаря финальной смене точки зрения неожиданно становится демонстрацией странности мироустройства [Курганов, 1995. С. 13–23]; в притче, наоборот, раскрывается правильность, обнаруживается неявный смысл предустановленного порядка; «острота» басни, как показывает анализ Л.С.Выготского, порождена несовпадением внешней точки зрения, с которой «мораль» вполне однозначна, и точек зрения участников изображенного события: тем самым, известный мир оборачивается неизвестной стороной.

Во всех этих жанрах можно увидеть определенное родство с драмой: не столько в том, что все они активно используют диалог (диалог здесь вполне эпический), сколько в «сценичности», т.е. в отсутствии временной дистанции и приобщении к точке зрения действующего лица. Вместе с тем, каждая из внутренних точек зрения должна быть сделана предельно весомой, и с этой целью продвижение сюжета к финальной катастрофе или пуанту все время тормозится (ср.: [Выготский, 1968. С. 158]) — подобие ретардации в большой эпике. Таким образом, малые жанры при всей ограниченности их предметного содержания характеризуются принципиальной *множественностью* точек зрения на мир и *творческой ролью* их взаимодействия.

Сравнивая структуры больших и малых эпических форм, мы замечаем определенное родство между ними, которое проявляется, между прочим, и во *встречных* тенденциях жанрообразования: первые членятся на фрагменты-жанры — вплоть до такого предела, на котором произведение кажется «циклом» («Герой нашего време-

ни»); вторые (анекдоты, притчи и, в меньшей степени, басни) действительно объединяются в циклы, образуя в результате некое подобие большой формы. Такого рода взаимное тяготение противоположностей явно возрастает в ходе истории словесного искусства (поэтому мы оставляем в стороне вопрос о циклизации эпических произведений — обычно большой или средней формы — вокруг фольклорных или исторических персонажей или иных образов [Герхардт, 1984. С. 374–375], имеющей совсем иную природу и нехарактерной для Нового времени).

«Вставные истории», всегда присущие большой эпике, — третий, «средний» вариант сосуществования двух видов эпических форм. Подобие между рассказом поэмы Гомера об Одиссее и рассказом самого Одиссея о себе, а также Демодока о нем, с одной стороны, или дублирование событий основной истории вставными (игра в кости Юдхистхиры и Наля в «Махабхарате», рассказ Нестора о Мелеагре в «Илиаде»), с другой — создают впечатление бесконечности мира и в аспекте события, о котором рассказывают эпосы, и в сфере события рассказывания. Таковы же и в романе ретардирующая роль вставных историй и *размыкание* не только пространства или времени действия, но и спектра возможных *точек зрения* на события настоящего.

Эпическая «зона построения образа»

Позиция персонажа-субъекта в малых жанрах вполне аналогична «внутринаходимости» героя как созерцателя в большой эпике, но только в последней мы находим — как определенный предел — деперсонифицированного субъекта изображения, воспринимающего событие не изнутри изображенного мира, но и не целиком из действительности автора и читателя, а как бы с границы между ними. Отсюда вопрос о принципиальном *дуализме* возможностей *эпического изображения*.

Традиционное мнение о том, что природа эпики определяется дистанцией между «временем рассказывания и рассказываемым временем», сложившееся к началу XX в., было оспорено «новой критикой», идеи которой повлияли на формирование теории «повествовательных ситуаций» Ф.Штанцеля. По его концепции, так понятое *эпическое повествование* дополняется (прежде всего в романе) *сценическим изображением*, осуществляемым с позиции действующего лица: «В сообщающем повествовании имеются указания на процесс сообщения, которые позволяют являться повествуемому с точки зрения рассказчика и в качестве прошедшего. В сценическом изображении выступают вместо этого данные о месте и времени, де-

лающие возможной точную ориентацию читателя, который считает себя современным на сценической площадке события. Как следствие этого эпический претеритум изображения может здесь отказаться от своего значения прошлого и обозначать событие, которое представлено как современное, в то время как при сообщающем способе повествования значение прошедшего у эпического претеритума изображения не отменяется» [Штанцель, 1993. С. 14].

Самое наглядное свидетельство взаимодополнительности этих способов эпического изображения — произведения автобиографического типа, т.е. построенные как будто на «конвенции» воспоминания («Капитанская дочка» или трилогия Л. Толстого) и долженствующие, следовательно, выдерживать «эпический претеритум». В действительности, в обоих случаях, как известно, ретроспективная позиция сочетается с точкой зрения участника события, совмещенной во времени с предметом изображения. Но такого же рода ситуацию *двойственного* повествования-изображения можно найти хотя бы и в «Илиаде»: временная дистанция здесь иногда отмечается (Диомед поднимает камень, который «ныне», как сообщает повествователь, и два могучих мужа не могли бы поднять), но описания многочисленных ранений даны с позиции рядом стоящего очевидца. То же можно сказать о встрече Елены с Афродитой или со старцами на стене.

Итак, по-видимому, эпическое изображение характеризует принцип *взаимодополнительности двух противоположных позиций: максимально дистанцированной и максимально «приближенной» к бытию.*

«Сообщающая» позиция может быть разной (рассказ рассказчика и рассказ повествователя). Во втором из этих вариантов говорящий находится на границе двух действительностей: реальности мира, где происходило событие, и реальности, в которой происходит общение со слушателем рассказа. Эта позиция *тяготеет к определенному пределу, а именно — к границе художественного мира.* Признак такого приближения — деперсонификация («невидимый дух повествования», по выражению Т. Манна).

«Сценическая» позиция также варьируется, но еще более явно *тяготеет к пределу отождествления с точкой зрения действующего лица, персонажа* (таков рассказ персонажа, «восстанавливающий» его видение происходящего в момент свершения события, т.е. как бы «разыгрывающий» заново его роль действующего лица. Так, например, происходит во многих эпизодах «Капитанской дочки»).

Бахтин характеризует «эстетически-творческое отношение к герою и его миру», *в сущности, как эпопейное.* Действительно, имен-

но в эпосе обреченность героя равна его величию и славе. Подвиг неотделим от гибели; смерть — апофеоз: не случайно перед нею отступает вражда и в «Илиаде» (Ахилл и Приам), и в «Махабхарате» (смерть Дурьодханы, не говоря уже об умирании Бхишмы). Хотя ученый указывает и на то, что автор-творец причастен жизни героя, речь естественно заходит о «божественности» художника, т.е. о такой его «приобщенности вненаходимости высшей» [Бахтин, 1979. С. 165–166], которая по традиции виделась именно в эпосе.

Однако по мере исторического перемещения центра художественного внимания в литературе на событие рассказывания доминирующим в большой эпике становится тот тип «завершения», который характерен для малых эпических жанров, т.е. творческое взаимодействие точек зрения разных субъектов. Именно в этом взаимодействии, а не в каких-либо внешних «значительных» событиях теперь обнаруживается «стихийная общность жизни всех людей» [Ауэрбах, 1976. С. 543].

Мы будем ближе к родовой специфике, если соотнесем двойственную позицию изображающего субъекта с особой эпической предметностью, т.е. с *эпической ситуацией*. Чем более непосредственно и адекватно выражена сущность подобной ситуации в произведении (удвоение центрального события и особенно принцип обратной симметрии), тем более необходимо в эпическом изображении сочетание значимости для героя вневременного содержания его жизни и, наоборот, значения жизни героя для вечности.

Отсюда и *восполнение* внутренней точки зрения позицией «вненаходимости». Ибо последняя находится на равном удалении от любого из противоположных начал бытия и причастна к столкновению борющихся сторон вне зависимости от временного результата этой борьбы. Такая позиция воистину «внежизненно активна», поскольку встреча противоположностей раскрывает сущность жизни.

Теперь понятно тяготение «сообщающей» позиции в эпике к пределу «вненаходимости». Ясно и то, почему с нею всегда ассоциировалась специфика эпоса как рода: в драме такого изображающего субъекта нет. Зато в ней, конечно, есть сценичность, присутствующая, как мы убедились, и в эпике. Но это не означает, что если на одном полюсе структуры изображения эпика резко отличается от драмы, то на другом — тождественна ей.

На самом деле в драме «сценичность» осуществляется не рассказом или восприятием действующего лица, а «представлением» персонажа как действующего. Поэтому когда актер, произнеся реплику своего персонажа, добавляет: «сказал он» или «сказала она», — это воспринимается как резкое нарушение сценической условности.

«Содержательность» позиции эпического субъекта (в ее «сообщающем» варианте) принято связывать с вопросом об «эпическом мирозерцании», свойственном, как полагают многие современные исследователи, эпосе, а также и роману, который на нее ориентирован, но отнюдь не роману в целом: коль скоро этот жанр изображает современность, временная дистанция не должна в нем доминировать.

Однако дистанция может и не зависеть так непосредственно от времени. Например, у Толстого пассаж, оценивающий исторические события в начале третьего тома «Войны и мира» («И началась война...»), можно, разумеется, объяснить исторической дистанцией, хотя это и будет не совсем точно; но другой — в «Воскресении» («Как ни старались люди, собравшись в одно место несколько сот тысяч...») — такому объяснению уже никак не поддается. Нельзя приписать его и тяготению романа к эпосе; наоборот, тип художественного времени в этом высказывании, по-видимому, восходит к таким малым эпическим жанрам, как проповедь, басня, притча [Лихачев, 1979. С. 275–276].

Следовательно, в варианте, условно говоря, «вненаходимости» *содержательность позиции эпического субъекта в больших и малых формах аналогична*. Еще более очевидно это относительно *предельно внутренней точки зрения*. Итак, ситуация рассказывания в эпике — постоянное разрешение **фундаментального** для нее противоречия между полярными возможностями: **ограниченной причастностью к событию** (внутренняя, «драматическая» позиция субъекта) и **безграничной от него отстраненностью** (позиция «эпической объективности»), между «частной» заинтересованностью и **безразличной всеобщностью**.

Проблема эпического героя

В заключение выскажем несколько соображений об эпическом герое.

К нашей теме имеют некоторое (не вполне прямое) отношение такие исследования обобщающего характера, как например, различие персонажей «разных модусов» от мифа до литературы нашего времени [Фрай, 1987. С. 232–233] или двух основных типов мифологических и фольклорных персонажей (культурный герой и трикстер) [Мелетинский, 1976], а также мысли о расщеплении изначально единого мифологического персонажа в процессе формирования сюжета [Лотман, 1992]. Специальные работы о своеобразии героя в эпике нам неизвестны. (Ср. ситуацию в области изучения драмы и особенно лирики.)

Методологически обоснованный подход к проблеме видится в опоре на установление сюжетных функций героя в различных эпических жанрах: эти *функции* должны быть связаны с природой (и спецификой) *основной эпической ситуации*. Действие героя (в конечном счете или в целом) нарушает и восстанавливает мировое равновесие. Таковы не только, например, роль Ахилла в свершении мирового события (падении Трои), но и роль Раскольникова в событии выбора миром своего будущего статуса. Но таково же значение динамики сознания героя или героя-рассказчика в малой эпике: восстановление субъективной бесконечности и целостности мира (взаимодополнительности точек зрения) путем преодоления ограниченности отдельного сознания.

Разработать, исходя из этих соображений, типологию эпического героя с учетом как «родовых» констант, так и жанровых и исторических вариаций — задача будущих исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее шрифтовые выделения в цитатах принадлежат цитируемым авторам.
- ² В отмеченном выше определении «события» (через понятие цели) Гегель противопоставляет его «происшествию» [Гегель, 1971. С. 470].

НОВЕЛЛА

Новелла (итал. *novella* — новость) — форма эпического повествования, отличающаяся рядом структурных черт и как замкнутая форма противопоставленная в первую очередь рассказу. Замкнутость новеллы означает невозможное для прозы слияние, интегрирование всех значимых формальных и содержательных элементов в единое целое, отомкнутое от действительности с ее широтой и многообразием, но концентрированное и перерастающее в символ целостное ее отображение. Новелла как замкнутая форма повествования представляет собой некоторое автономное целое, поскольку, будучи и формально завершенной, она и содержательно весь необходимый для ее понимания материал заключает в себе.

Поскольку новелла как жанр отличается высокой организованностью, содержанием новеллы обычно бывает некоторое событие, случай, выходящий за рамки повседневного, обыкновенного, даже просто вероятного. «Новелла — не что иное, как случившееся неслыханное происшествие» [Гете. Разговоры с Эккерманом. 25 января 1827], то есть нечто выходящее за пределы обычной организации самой действительности, причем поэтический смысл новеллы состоит как раз в увязывании отдельного — случайного и странного — с общим — типическим и обыкновенным. Таким образом редкое, нетипичное, невероятное становится в новелле знаком обычного, типического, выступает как раскрывающее предполагаемую основу бытия как такового, скрывающуюся за поверхностью явлений. Связывая случайное и типическое, новелла противопоставляет две картины мира — трагическую, драматическую и обыденно-прозаическую, всячески разоблачая и обличая (самим ходом событий) последнюю. В новелле обычно существование двух планов, связанных именно с двумя взглядами на мир, причем поворотный пункт в новелле состоит в открытии утверждаемой фактической реальности, до того как таковой скрытой. Трагический аспект новеллы не является, правда, единственным, поскольку возможно и комическое, и просто анекдотически-мелкое и частное столкновение разных взглядов, но трагическое миропонимание является для новеллы

наиболее глубоким, реализующим до конца возможности, заложенные в самой структуре новеллы от начала, и предельным, так как, не выходя за свои рамки, новелла не может дать ничего более глубокого (ср. новеллы Г.Клейста, Гёте, Г. фон Гофманшталя, Ф.Кафки, но уже и наиболее развитые формы у Боккаччо). Но и не в самых глубоких и исчерпывающих возможности новеллы образцах жанра можно найти противопоставление обыденного, даже обывательского взгляда на мир с более глубоким, разносторонним и диалектическим, для которого мир не есть уже познанное, а есть еще не познанное и таинственное, способное разоблачить всякий взгляд, претендующий на законченность. Юмор и комизм новеллистических ситуаций и происходит (например, у Боккаччо, вообще у ранних итальянских новеллистов) от понимания мира как еще не полного, не сразу данного, от радостного переживания его неисчерпанности. Столкновение и конфликт двух взглядов на мир и их разрешение через открываемую в кульминационном пункте развития действительность определяет структуру новеллы и основанный на этом психологический эффект новеллы, определенный Л.С.Выготским как катарсис, то есть приобщение воспринимающего новеллу читателя к действительности в ее основах и одновременное уравновешивание его жизненного взгляда («мы испытываем сложный ряд чувств, их взаимное превращение, и вместо мучительных переживаний мы имеем налицо высокое и просветляющее ощущение легкого дыхания» [Выготский, 1965. С. 280]).

Центр внимания в новелле — сюжет, действие, причем новелле совершенно чужда всякая экстенсивность в показе действительности, всякая описательность. Новелла рассказывает о событиях почти с сухостью и лаконичностью схемы (принципиальный и глубоко идейный конфликт, разрешаемый в новелле, в соответствии с диалектикой этого жанра имеет схематизм изложения в качестве своего контраста). Новелле равным образом чужда всякая импрессионистичность, медитативность. Новелла избегает и всякого психологизма как такового (но как результат новелла весьма психологична), ибо все психологическое новелла дает объективированно, через действие, через поступки (хотя и имеет целью изображение именно человека, личность со своеобразием его индивидуального миропонимания и его иллюзиями). Будучи по стилю объективной и избегая всякой манеры в изложении событий,— напротив, по возможности отстраняясь от личности автора как психологической индивидуальности, вносящей модальность в изложение событий, новелла закрывает себе путь к изображению внутреннего мира героя, о котором рассказчик новеллы, как правило, судит лишь гипотетически и по-

тому естественно ограничивается только констатацией наиболее общих состояний (страх, радость, удивление, восторг, забота и т.п.).

Единственная реальность в новелле — это ее фактическая сторона, которая излагается как таковая, как бы по возможности вне посредующих членов, а потому единственная манера и стилизация, естественная для новеллы, — это стилизация под хронику с ее объективностью (ср. опыты Г. Клейста, Г. фон Гофманшталя), причем цепочка фактов в новелле (по возможности излагаемая как непрерывность) отграничивается от действительности в ее течении, полноте и широте: из действительности берутся только те факты, которые нужны для образования цепочки фактов — непрерывной и законченной и вполне известной читателю. Под фактами понимаются события и поступки героев, причины которых могут, конечно, стать известны лишь впоследствии, а не в хронологическом порядке изложения. Но поэтическая действительность новеллы может быть как угодно фантастической, нереальной, невозможной — но только в некоторых элементах, поскольку ведь смысл новеллы в столкновении всего нереального с самым реальным — следовательно, проектирование поэтической действительности новеллы на самое действительность должно читателем осуществляться с большой легкостью и не ставить ровно никаких проблем. При всякой проблемности, искусственности перехода от поэтической действительности новеллы к самой действительности психологический эффект и смысл новеллы пропадает: новелла как таковая перестает существовать. Поэтому основное, что изображено в новелле, и что в ней утверждается, — это действительность как таковая в ее поверхностном явлении; но это нужно, как сказано, для того, чтобы вскрыть и утвердить подоснову этой поверхности.

Новелла в своих истоках (и в Италии — Боккаччо, и в Германии — конец XVIII — начало XIX в.) генетически связана с анекдотом как рассказом о действительном и удивительном случае, являясь развертыванием заложенных в анекдоте закономерностей структуры. От басни и других подобных жанров, часто обнаруживающих с новеллой структурное сходство (см.: [Выготский, 1965]), новеллу отличает и укорененность в мире фактов, и та же развернутость. В XIX в. новелла противопоставлена в первую очередь рассказу как форме, открытой к миру и не имеющей внутренней завершенности, как жанру, отличающемуся количественно от повести и романа, но также непосредственно воспроизводящему действительность в ее широте и полноте. Правда, это противопоставление существовало в сознании не всех писателей и теоретиков новеллы,

особенно в период расцвета критического реализма с его непосредственным психологизмом и широтой показа действительности, когда и сам жанр новеллы почти перестал существовать. Эволюция жанра, теряющего свои структурные черты, видна у писателей, вырастающих в реализм,— Л.Тика, Й.Эйхендорфа. Новелла как жанр, сохранивший свою специфику, хотя и измененный в направлении психологизма, описана Т.Штормом (1881): «Жанр новеллы способен выразить самое значительное содержание. Он не остался лаконичным изображением происшествия, захватывающего своей необычностью и содержащего иной поворотный момент, как это было ранее; современная новелла — сестра драмы и самая строгая прозаическая форма. Подобно драме она освещает глубочайшие проблемы человеческой жизни; подобно драме она требует для своего совершенства центрального конфликта, организующего целое и вследствие этого является наиболее законченной формой, исключаяющей все несущественное» [Шторм, 1960. С. 94]. Новелла возрождается в конце XIX — начале XX в. в форме, близкой исходной, хотя часто эстетски культивированной (П.Эрнст).

Новелла, как она описана выше, есть некоторый конструкт. В истории литературы новелла предстает в разных формах, по-разному модифицирующих логическую основу и в разных отношениях от нее отходящих. Новелла допускает реально не только всякие отходы от своих структурных принципов, утрачивая свою специфику, но и без утраты этой специфики вполне способна на всякие трансформации — в те эпохи, для которых был вполне очевиден смысл новеллистического в противопоставлении рассказу. Кроме того, форма новеллы является слишком исконной и естественной для того, чтобы возникать только в некоторые поздние эпохи развития литературы. Новелла латентно скрыта везде, где есть стихия, сфера рассказывания, осознаваемая как художественная. Тогда новелла выступает как вполне естественное оформление процесса рассказывания, как некоторый простейший структурный элемент этого процесса, вычленивающий в нем осмысленные части. От такой новеллы нельзя, конечно, ожидать полного соответствия европейской новелле. Формы, близкие новелле, существовали и в классической античности, и особенно на Востоке, где особенно часто новелла собирается в циклические формы, где каждая новелла вполне независима и где обычно бывает рамка, как оформление рассказывания как процесса, на деле уже вполне расчлененного: ср. «рамочные рассказы» в Европе: «Декамерон», а также «Беседы эмигрировавших в Германию» Гёте (1795).

Таким образом, новелла, будучи строго организованным целым,

дает простейшим образом (путем прибавления) устроенную составную форму, тогда как рассказ (который может быть представлен как снятие ограничений с новеллы), не накладывающий никаких условий на последовательность изложения, его однородность, непрерывность и т.д., можно путем внутреннего усложнения, изложения и переплетения мотивов, включения описаний, всякого дидактического, ученого и прочего материала, превратить в такую сложную форму, как роман.

ЖАНР ЭМБЛЕМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ БАРОККО. ВНУТРЕННЯЯ УСТРОЕННОСТЬ: СЛОВО И ОБРАЗ

После такой онтологии устройства барочного произведения, где произведение берется почти исключительно как целое и как бы извне, со стороны определяющих его факторов, можно войти во-внутрь его, обратившись ко внутренней стороне того, как оно мыслится. Здесь эпохе барокко с ее художественным мышлением точно так же было присуще одно генеральное свойство, которое удивительным образом согласуется с внутренним устройством барочных произведений, с их прерывностью, с их обособлением смысловых элементов. Инструментом такого мышления выступала эмблема, которая словно нарочно была придумана для того, чтобы удобно и выразительно заполнять те ячейки, какие предусматривались общим устройством барочного произведения. Между тем эмблема — целый особый жанр барочного искусства [Шольц, 1988; Шольц, 1992] — была изобретена до наступления этой эпохи. Она вырастала на основе такого словесно-графического единства внутри осуществляющей творчество мысли, истоки которого уходят в глубь тысячелетий. Функция такого опосредования слова и изображения, кажется, до сих пор далеко не изучена во всей своей значительности и во всех своих деталях. Именно на таком опосредовании, которое в некоторых случаях составляло неперемнную принадлежность именно словесного искусства, в XVI столетии и была создана эмблема, которая, с другой стороны, стала наследницей всей традиции графически-лаконичных изображений, какие существовали в искусстве, — импрез [Варнке, 1987. С. 42–45], гербов, резных камней, египетских иероглифов [Гилов, 1915; Шене, 1968. С. 34–42; Хекшер, Вирт, 1967. С. 138–142; Варнке, 1987. С. 171; см. также: Зульцер, 1977], — как тоже своего рода изображений с зашифрованным в них потайным, неведомым смыслом. И эмблема вплетается во всю совокупность традиций, какие слагают специфическое состояние культуры барокко. Среди этих традиций главное, что обеспечивает возможность эмблемы, — это непрерывность аллегорического толкования любых вещей и явлений, традиция «сигнификативной речи»

[Хармс, Рейнитцер, 1981. С. 12], восходящая к историческим началам риторики и к пронизывающему все Средневековье мышлению слова: «Одна и та же обозначаемая одним и тем же словом вещь может означать и Бога, и дьявола, и все разделяющее их пространство ценностей. Лев может означать Христа, потому что спит с открытыми глазами: <...> Он может означать дьявола вследствие своей кровожадности <...> Он означает праведника <...>, еретика <...>. Значение вещи зависит от привлеченного ее свойства и от контекста, в каком появляется слово» [Оли, 1983. С. 9].

То специфическое, что вносит в традицию аллегорически-спиритуального истолкования эпоха барокко, определяется ее заключительной, в отношении этой традиции, функцией. Аллегорические толкования Средневековья отмечены тем, что они как процедуры с самого начала ясны для толкователей, — то, что делает толкователь, для него, так сказать, теоретически-прозрачно и ему подконтрольно. А в эпоху барокко аллегорическая образность одновременно подводится к некоторой упорядоченности энциклопедического свойства и выводится наружу во вполне явном виде. Оба эти процесса взаимосвязаны и слиты. Онтологически понимаемое слово неотрывно от вещи, оно всегда с ней духовно и материально сопряжено, а потому влечет за собой ее образ-знак, вследствие чего (на это особо обращает внимание К.П. Варнке [Варнке, 1987. С. 39]) в эпоху раннего Нового времени как вполне равноценные и «одинаковые» рассматривают образ-изображение и образ-знак, т.е. иллюзионистски воспроизводящий реальность образ и схематическую передачу вещи (*mimetisches Abbild*, *significatives Bild*). И то, и другое остается в общей сфере слова и вещи. Вследствие той же онтологичности слово (если видеть в нем слой бытия того, что оно именуется) и абстрактное (абстрактное согласно позднейшим представлениям) понятие тоже заключают в себе некоторую изобразительность. Так, иллюстрация к книге «Об откровении» (Базель, 1498) передает слово «схизма» гравюрой на дереве, схематически изображающей двух людей, перепиливающих церковное здание: «Изображается положение вещей, не существующее в качестве предмета. И тем не менее это изображение — не метафора и не сравнение <...> Нет, положение дел берется, как понятие, совершенно буквально: схизма — разделение, раскол. Этот буквальный смысл слова и есть предмет изображения, и воспринимается он как факт, с той же реальностью, что дерево, которое стоит перед нами, а потому он и может быть изображен <...>. Наглядность заключена не только в самом изображении, но еще прежде того в слове, какое положено в его основу» [Варнке, 1987. С. 39].

Итак, слово включает в себе известную вещьность, а потому и зрительность, наглядность, оно таким мыслится по его сущности. Слово, выведенное в свою зрительность, создает, однако, новую ситуацию слова, — оно теперь сопряжено с образом, и образ этот, продолжающий слово, есть вместе с тем и нечто от него отличное, отдельное. Это слово в своей сопряженности с образом (такое, в логическом устройстве какого на первом плане — некоторая образно-знаковая схема слова, и только на втором — возможная его графическая конкретизация и детализация) и этот образ в его сопряженности со словом дают уже смысловой элемент в экзегетическом ореоле. Экзегеза уже в самой изобразительной схеме слова: она возвращает слово к его буквальности, т.е. здесь, к его предметному значению, — что уже есть акт толкования; от этой схемы мысль отправляется затем к слову в его культурно-историческом значении. Так, в приведенном примере, где речь идет о расколе христианской церкви, образ-схема сводит понятие «церкви» к понятию церковного здания (в тексте речь вовсе не идет о здании!), и это здание вещественно воплощает церковь, а от этого «нарисованного» понятия мысль вновь должна возвращаться к духовному значению «церкви». «Иллюстрируя» схизму, автор рисунка выступает и как толкователь понятия, которое неизбежно вовлекает в свое толкование еще и другие понятия, — совершается то, что в усложненном виде являет затем всякое барочное произведение: оно с самого начала погружено в некоторый экзегетический ореол, потому что с первым же подчеркнuto поданным словом, с первым же смысловым элементом начинается и процесс экзегезы, а такой процесс тотчас же вовлекает в себя наглядную образность — так и в таком объеме, как это, по всей вероятности, совершенно невоспроизводимо для нас в XX в. с нашим совершенно иным, отличным на самом глубоком уровне культурно-исторической аксиоматики, постижением слова.

Вот такой экзегетически-смысловой процесс мы можем предполагать на завершительно-обобщающем этапе традиционной культуры, и как раз эпоха барокко отмечена известным упорядочиванием, даже известной кодификацией отношения слова и образа, т.е. прежде всего отношения слова и той предметности, или, лучше сказать, вещественности, какая заложена в слове совершенно независимо от степени его отвлеченности (любую отвлеченность можно экзегетически привести — не свести — к некоторой вещной явленности и зрительности-наглядности (ср.: [Виллемс, 1989])). От относящегося к 1498 г. примера до эпохи барокко и принятых в эту эпоху кодифицированных соотношений слова и образа еще весьма далеко, но уже совсем недалеко до того момента, когда складывается форма

эмблемы — изобретение А.Альциата: его «Книга эмблем» выходит в 1531 г. и всего переопубликуывается 179 раз (по библиографии Г.Грина (см: [Варнке, 1987. С. 164])). И от первого издания книги Альциата до того времени, которое принято называть эпохой барокко, тоже еще довольно далеко, однако (коль скоро барокко как определенное состояние культуры есть произведение самых разнообразных сочетающихся между собой линий традиции, которые приводятся тут к единому знаменателю, то вот одна из таких традиций) — заготовленная для барокко в ту пору, какую принято называть эпохой Ренессанса. Можно спорить о том, что такое эмблема, — «сорт текста» или жанр (ср. заглавие работы Б.Ф.Шольца: [Шольц, 1988]), — однако едва ли можно сомневаться в том, что в эпоху барокко эмблема выступает именно в качестве смыслового элемента — минимального смыслового элемента, далее уже неделимого и внутренне устроенного как сопряжение слова и образа, составляющих экзегетическую цельность и законченность. Как такой смысловой элемент, эмблема всегда есть составная часть книги, т.е. некоторого произведения-книги, некоторого смыслового объема, — все равно, составляет ли она часть книги эмблем, или входит как элемент в художественное или научное произведение, или же в модифицированном и отраженном виде входит в чисто словесный текст романа или драмы. Эмблеме так же, как отдельному стихотворению, не пристало быть одной, в единственном числе, — коль скоро смысл всегда складывается в известный объем, то его безусловно затруднительно было бы ограничить объемом одного, минимального, смыслового элемента. Зато, со своей стороны, эмблема своей внутренней цельностью словесно-образной сопряженности, какую она устанавливает, — как бы прообразует смысловой объем, и этому весьма способствует нередко избираемая форма рондо, круга для самого изображения. Внутри книги эмблема заявляет как всякий значимый элемент барочного целого о своей самостоятельности и стремится выявить таковую.

Однако, когда А.Альциат публиковал свою «Книгу эмблем», он не имел ни малейшего представления о том, как эта словесно-образная форма станет функционировать позднее, и он связывал с ней чисто прикладные задачи [Морозов, Софронова, 1979. С. 169]¹. Между тем само слово «эмблема» (от греч. *emblēma* — от глагола *emballō* «вбрасываю», а также вставляю, вделываю и т.п.) имеет самое прямое отношение именно к прикладному искусству, к непосредственному ручному, тонкому ремеслу, к инкрустации, к мозаике и т.д. Само это слово подсказывает, что нечто — узор или изображение — выкладывают на поверхности чего-то, и это представ-

ление в общем своем смысле сохраняется в эмблеме на всем протяжении ее активного существования и предопределяет, в частности, и ее графически-лаконичный вид. Эмблема в своей изобразительной части — это всегда образ-схема, притом неразрывно сопряженная со словом. То, как мыслится эмблема, как вместе с тем мыслится в ней и слово, и образ-схема,— это, скажем, не окно в мир, куда мы можем уставиться взором или устремить свой взгляд, и не что-то такое, что выступало бы перед нами, как небеса барочных куполов,— это особо (с аккуратностью и четкостью, но и схематичностью работы, которая по условиям своего материала не может претендовать на большую детальность) выложенный и выделанный для нас, отмежеванный от всего прочего образ-смысл, образ-схема, которая притязает лишь на одно: пока она занимает наше внимание, ничего другого как бы и нет,— оно одно, это изображение, нанесено для нас на какую-то поверхность, за которой стоит целый мир. Значит, эмблема, даже и взятая по отдельности, все же есть репрезентация целого мира, однако такая, которая тут же предполагает и длинный, быть может, бесконечный ряд таких же, подобных изображений. Эмблема тонко намекает на тот смысловой объем, который осуществляется при ее участии, и ее форма круга или квадрата (прямоугольника) соединяет слово в его завершенности в себе и целый смысл-объем, репрезентирующий (как это бывает с барочным произведением) целый мир.

Так, как понимает подобное изображение эпоха, а именно риторически, весь зрительный образ и вся его наглядность мыслятся исключительно в сфере слова, и притом, в только что указанном духе, как «отпечатление» (риторические термины «гипотипоза» и «диатипоза» — ср. заглавие сочинения Яна Амоса Коменского 1643 г. «Диатипоза пансофии», т.е. «наглядное представление», или «пропечатление», пансофии, универсальной науки) или как «разверзание видения» (латинский термин «эвиденция», греческий — «энаргейя»), или как разъясняющая и растолковывающая «экфраза» (см. о позднеантичной «экфразе» как жанре, построенном на риторически-экзегетических началах: [Брагинская, 1981; Брагинская, 1977]). Все названные термины (со своей судьбой у каждого) в риторике тем не менее синонимичны [Лаусберг, 1987. С. 117–118].

Позднее эмблема заявляет и о всеохватности, универсальности, энциклопедичности своей тематики. В 1687 г. Богуслав Бальбин утверждал: «Нет такой вещи под Солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы» (*Nulla res est sub Sole, quae materiam Emblematis dare non possit* [цит. по: Шене, 1968. С. 19]), но это уже зрелое барокко, достаточно поупражнявшееся в составлении разных эмб-

лематических программ целых серий изображений в церквях и светских зданиях (см. например: [Хармс-Фрейтаг, 1975; Морозов, Софронова, 1979. С. 35–38]), для эмблематического обставления празднеств. В виде длинных рядов, торжественной чередой описания эмблем проходят в «Арминии» Лознштейна и, как цитаты и ссылки, пронизывают ткань драм и романов (см.: [Шене, 1968]), причем и в произведениях «низших» жанров могут выстраиваться целые ряды эмблем — так, в довольно грубой сатире И.Беера «Рубанок девиц» (1681) (см.: [Беер, 1970. С. 67–68]). Однако этот универсализм эмблематики — ее позднее состояние, когда она целиком вовлечена в заключительный барочный синтез: «На деле нет такого положения дел, и нет такой графической формы их коммуникативного постижения и передачи, которая не становилась бы предметом эмблематики — эмблематической *ges.* В позднем собрании эмблем Г.К.Войтта (1725) <....> перед нами весь ее спектр. Он простирается от абстрактного обозначения фонем, букв в первом отделе до рисунков растений во втором и до изображения самых разнородных объектов в третьем. Очевидно, эмблема не ведает никакого категориального ограничения своих предметов; напротив, она явно держится средневекового понятия “вещи”, *ges.*, подразумевающего не только вещные объекты, но и любые ситуации в предельно общем смысле» [Варнке, 1987. С. 167–168; ср.: Хекшер, Вирт, 1967. С. 116].

Историческая реальность эмблемы выглядит, кажется, несколько иначе, и, насколько можно судить, вопрос о фактически существовавших тематических ограничениях эмблематики, — попросту говоря, о том, что никогда не становилось ее темой, — кажется, вообще не поднимался в изучении эмблематики, происходившем в последние 25 лет бурно и плодотворно и во многом резко изменившем современные представления прежде всего о литературе барокко. Однако тематические ограничения эмблематики, по-видимому, существовали; вероятнее всего, они возникли по ходу быстро складывавшейся изобразительной традиции, и выяснить это будет уже задачей позднейшей науки. Новый же приступ к изучению эмблемы, озаглавленный книгой Шене (см.: [Шене 1968]), компендиумом Хенкеля—Шене (1967) и другими работами, начался с установления нормального или нормативного строения эмблемы в ее полном виде — с того, что, подобно универсализму эмблематики, ясно вырисовалось в культурно-исторической ретроспекции.

Такая нормальная, или полная («строгая» — [Хекшер, Вирт, 1967. С. 88]) форма эмблемы состоит, как известно, из изображения (*pictura*), надписи (лемма, *inscriptio*) и эпиграмматической подписи (*subscriptio*) (см.: [Шене, 1968. С. 19; Морозов, Софронова, 1979.

С. 18]). Харсдерффер в «Беседах-играх дам» пишет: «Всякая эмблема должна заключаться в фигурах и нескольких приписанных к ним словах» [Харсдерффер, 1968. С. 54],— и в сочинении об эмблемах тоже предусматривает для изображения лишь надпись (Obschrift [Харсдерффер, 1975. С. 4]): «Образ (Bild) сравнивается с телом, надпись — с душой»; «Надпись не должна быть длиннее половины стиха <...> — однако можно прибавить дальнейшее изъяснение в виде стихотворения» [Там же. С. 7], и Харсдерффер куда большее место, нежели современные исследователи, уделяет некоторым изобразительным условностям эмблемы. «Самые приятные надписи (Uberschrift) — это те, что заимствованы из поэтов — в рассмотрение того, что между живописью и поэтическим искусством существует точный и возбуждающий удовольствие союз. Фигуры и текст (Schrift) должны быть связаны между собою так, чтобы одно не было понятно без другого» [Харсдерффер, 1968. С. 59],— эти положения, с большой проницательностью воспроизводящие глубинные закономерности, на каких строится эмблема, тем не менее преподносятся Харсдерффером (и, видимо, так уразумеваются им) как некоторые правила их составления, причем как правила игровые. Ведь задача автора — научить составлять эмблемы (в игровом компанейском общении).

Вот некоторые примеры, которые приводит Харсдерффер: изображение Священного Писания, юридической книги и медицинского пособия,— первая закрыта, вторая открыта и лежит на первой, третья, тоже открытая, «опрокинута на вторую»,— возможно, означало бы три факультета или (благодаря числу три) совершенное умение, однако надпись гласит: «Учусь и умираю. Moriar doctior»,— и «если бы сочинитель не сообщил, что понимает он под закрытой и открытой книгами, то мы едва ли угадали бы это», и только можно предположить, что он имеет в виду нечто особенное; так это и есть: верхняя книга знаменует чтение, вторая — беседу, «с помощью которой выученное как бы выкладывается наружу и погружается», т.е. усваивается, нижняя же — «поддерживание мыслей», т.е. внутренний мыслительный процесс. Попутно сочиняются другие надписи к тому же изображению: «Советы мертвых — дела добрых»; «Источники мудрости»; «Умножено или утрачено». Следует еще и нравоучительная экзегеза этого эмблематического сюжета [Харсдерффер, 1968. С. 60–64].

А.Бук в качестве трудно разгадываемой эмблемы приводит пример из Альциата, где надпись к рисунку, изображающему на вершине дерева ласточку, которая несет цикаду своему птенцу, гласит: «Ученым не должно оговаривать ученых» (Doctos doctis obloqui

nefas est) [Хенкель, Шене, 1978. С. 872]. Разгадка вытекает лишь из подписи, где разъясняется, что один певец вредит другому и губит его. Образец барочного пронизательного остроумия (грасиановская *agudeza*) соответствует, согласно Буку, двум отличительным чертам литературного барокко — метафорике и концептизму [Бук, 1971. С. 44]. Эпоха барокко упорядочивает средневековый аллегорический способ толкования на основе сопряженности слова и образа, при этом открывая широкий простор для комбинирования смыслов. Мы можем предположить, что под влиянием происходящего сближения слова и образа-изображения все слова в тексте, — разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые, — раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида, что они — в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному чтению текстов, — значительно более интенсивно «усматриваются» и зримо «видятся».

Существует и такой взгляд, согласно которому «если все поэтическое искусство принималось за словесную картину, то тогда целые тексты, отдельные пассажи и сцены, пронизанные текстовыми образами, воспринимались эйдетически, т.е. постигались в опыте визуально» [Хессельман, 1988. С. 95]. Такой взгляд безусловно не лишен основания, поскольку опирается на теоретическое самопостижение культуры в эпоху барокко и выводится из него, а кроме того, согласуется с традицией и историческим движением постижения слова: во-первых, из слова извлекается вся потенция визуального; во-вторых, слово потенциально окружено экзегетическим ореолом. Одно тесно связано с другим и отвечает заключительному, финальному характеру эпохи, до крайности напрягающему традиционное истолкование слова. Единственно, чего мы должны всячески остерегаться в наших попытках осмыслить традицию, с которой мы разделены линиями глубочайших переосмыслений, — это в своих предположениях и утверждениях соскальзывать на некий иной, непоэтологический и нериторический уровень рассмотрения всего. Так, мы не должны думать, что людям XVII века и вообще находящимся внутри той традиции, которая переживает тут свою напряженную кульминацию, присуща некая «эйдетичность» слововосприятия — людям, а не таким-то образом толкуемому слову. Нет, вся эта «эйдетичность» существует и вся она осмысленна лишь — 1) в пределах поэтики; 2) в пределах самоуразумения эпохи, т.е. именно в пределах культуры, которая первым делом и в самую первую очередь есть не что иное, как свое собственное самоистолкование, как язык такого самоистолкования. «Эйдетичность» невозможно проецировать наружу, за пределы этого языка.

Вообще говоря,— что не следует ни на минуту забывать,— суть того, что именуется «барокко» или «эпохой барокко», совершенно неразрывно сопряжена с историей его изучения. Две главные волны увлеченных занятий барокко — они пришлись на 1920-е и 1960-е годы, и вторая из них оставила после себя весьма интенсивный и весьма дельный след (вовсе не сменившись спадом),— и определили то, что разумеет мы все под «барокко», хотя и не всегда умеем толком выявить свое разумение или же склоняемся к поспешным определениям. Великой заслугой всего научного изучения барокко является в наши дни то, что мы не склоняемся уже к тому (или — не должны уже склоняться, или — имеем такую возможность), чтобы видеть суть дела упрощенно, как чрезмерно понятную, а лучше отдаем себе отчет в основательности стоящих тут перед нами проблем. Это касается и изучения эмблематики, где наука прошла свой путь — от создания идеального типа эмблемы к осознанию ее несоответствия реальной ткани поэтически-творческой мысли эпохи. Вот как пишет об этом исследователь: «После того как Альбрехт Шене своей вышедшей в 1964 г. книгой “Эмблематика и драма в эпоху барокко” создал методологическую модель, а изданным тремя годами позже, совместно с Артуром Хенкелем, собранием “Эмблемата” заложил материальную основу изучения эмблематики, эта область исследований получила мощный импульс в рамках германистики, потому что создалось представление, будто структурная модель эмблемы и богатый арсенал мотивов дают в руки исследователя ключ, с помощью которого можно открыть тайны всей литературы барокко, ключ, который сверх того пригоден и для интерпретации Шиллера, Гельдерлина, Эйхендорфа или даже Брехта. После первоначальной эйфории наступило отрезвление, когда пришлось признать, что эмблематику невозможно свести к идеальному типу, что она представляет собою весьма многослойное и гетерогенное поле, влияние которого на искусство и литературу было к тому же преувеличено, а иногда и доводилось до абсолюта. И лишь обращение к первоисточникам <...> показало все многообразие и своеобразную качественность эмблематики. В таком развитии приняли участие и монографические исследования отдельных авторов и целых групп произведений, а также исследования по истории метафорики и мотивов, между тем как самоуразумению и теоретической саморефлексии авторов эмблем не уделялось достаточного внимания» [Шиллинг, 1991. С. 206]. Эти слова весьма точно характеризуют состояние современного исследования эмблематики — в итоге даже и всего барокко: потребность науки — в том, чтобы обратиться к весьма внимательному изучению конкретной образно-мыслитель-

ной ткани барочных текстов при постоянном внимании к их собственному самоосмыслению; такое изучение обязано постоянно помнить свою историю, которая в сущности есть история его же (так называемого) предмета и в которой «идеальный тип» эмблемы составляет известный исторический слой, никоим образом не подлежащий забвению: все сказанное об эмблеме выше — это попытка показать, хотя бы и крайне бегло, такие слои — одновременно исторической реальности «барокко» и его изучения.

Эмблема в научном понимании 1960–1990-х годов — это конструкт, однако такой, который сообщается с языком эпохи барокко, с языком ее самоуразумения, а потому и ее словоупотреблением. Словоупотребление самой эпохи отвечало пониманию слова как начала или отправной точки экзегетического процесса и слова как начала или держателя зрительного образа. Согласно словоупотреблению эпохи «эмблемой можно называть вещи и даже тексты» [Хессельман, 1988. С. 83], или, лучше сказать, тексты и даже сами вещи, — как то, так и другое берется в таком случае как нечто потенциально включенное в некоторый смысловой элемент (с его экзегетическим ореолом) или даже в само эмблематическое устройство (в «жанр» эмблемы) с его полным или менее полным составом. Как формулировал Эрих Трунц [Трунц, 1957. С. 11; цит. в: Хессельман, 1988. С. 82; ср. там же аналогичные суждения В.Кайзера и Дж.П.Хантера]: «Если какой-либо предмет природы указывает на иную сферу, то его в XVII в. именуют эмблемой». Э.Трунц пишет о трехтомном эмблематическом собрании Якоба Типоциуса «*Symbola divina et humana*» (1601–1603) — «кульминации пражской эмблематики» при дворе императора Рудольфа II: «Образ дерева, растущего к Солнцу, с изречением: “*Altiora peto*” (“Стремлюсь к более высокому”) превращается в медитацию о том, что такое “более высокое”, — это не что-либо мирское, но душевное и в конечном счете религиозное. Пальма становится эмблемой справедливого человека, старающегося осуществить угодное Богу. Икар, летящий над морем, являет способности изобретательного человека, но и его неминуемую гибель <...>. Показательно для возникавшего при императорском дворе опуса, что в его третьем томе (составленном де Боодтом) встречается и такая сентенция: “*Qui vult esse pius, exeat aula*” (“Кто хочет быть благочестивым, пусть оставит двор”). Хватало бесстрашия, чтобы высказывать подобные вещи» [Трунц, 1986. С. 901]. Надо, впрочем, полагать, вопреки социологическому подходу к делу, что эмблематика с ее притязаниями на всеохватность не позволяла утаивать ничего общеизвестного — что входило в свод знания — и вместе с тем безусловно и безотносительно зна-

чимого: «Симеон восхвалял Алексея Михайловича, но в то же время многозначительно и нравоучительно осуждал библейского царя — “тирана” Навуходоносора и других “тиранов”» [Робинсон, 1982. С. 25]. В подобного же рода экзегезе, что и придворный опус, успешно упражнялся в рамках своих возможностей, «в уме», герой Гриммельсхаузена на необитаемом острове: «Видя колючее растение, я вспоминал о терновом венце Христовом; видя яблоко или гранат, я вспоминал о грехопадении прародителей и оплакивал его; добывая из дерева пальмовое вино, я воображал себе, сколь кротко и милосердно Искупитель мой проливал кровь за меня на древе Святого Креста; видя море или гору, я припоминал то или иное чудесное знамение или историю с нашим Спасителем в подобных же местах; найдя один или несколько камней, удобных для бросания, я представлял своему взору, как жида побивают Христа камнями» и т.д. [Гриммельсхаузен, 1988, 2-я паг., лист 9 г-Гриммельсхаузен, 1967. С. 569]. Стоит отметить то, что рассказчику, для того чтобы такой экзегетически-эмблематический мир стал раскрываться перед ним, необходимо вообразить себе свой островок «целым миром», — он уподобляется тогда и книге эмблем, в которой, кстати, некоторые пригодные для того «вещи», как, например, деревья, используются им как готовые эмблемы, т.е. и как эмблематические «res», и как знаки изображения, вещные знаки эмблематической «пиктуры», которые остается только снабдить соответствующими надписями (надпись на сливовом дереве с волшебными свойствами — это, собственно, эмблематическая подпись: [Гриммельсхаузен, 1988, л. G3r=Гриммельсхаузен, 1967. С. 577]).

Таким образом, даже и предельно расширительное понимание эмблемы находится в согласии с тем, как разумела эмблему сама эпоха барокко, — распространяя ее на все «изображения со значением» [Варнке, 1987. С. 179], на все формы аллегории, наконец, ставя в синонимический ряд без разбора «иероглиф», «символ», «импрезу» и «эмблему» [Там же. С. 178–179]. Однако и в более точном смысле эмблемой, в полной гармонии с теоретическим сознанием эпохи, может в принципе становиться совершенно все, и надлежит лишь строго разделять всеобщую эмблематическую потенциальность и реальное наличие «жанра» эмблемы, т.е. определенно состроенной сопряженности слова и образа. В этом отношении сохраняет свою силу предостережение — «не принимать за эмблематические и не возводить к эмблематике все составные части природы (при их назывании. — А.М.), что нередко происходит, с тех пор как особый тип эмблемы стал литературоведам известен куда лучше, нежели сама традиция сигнификативного дискурса, из которой выросла

эмблематика» [Хармс, Рейнитцер, 1979. С. 12; ср. также: Виллемс, 1989. С. 122].

«Изображения со значением» уже в эпоху барокко трактуются как «слово-образы» или «слово-картины» (см.: [Хессельман, 1988. С. 108–109]), и эмблема оказывается частным и, как можно думать, самым напряженно-сжатым видом слово-образа, словоображения. В то же время такой формальный частный вид сопряжения слова и образа, с его замысловатой и скрупулезно организуемой устроенностью, вправе претендовать на центральное положение — не среди жанров или «сортов» текста, принятых в эпоху барокко, но в самом мышлении — в научно-художественном, или историко-поэтическом мышлении эпохи: постольку, поскольку эмблема демонстрирует, причем в своей завершенной полноте, смысловой элемент, который как элемент входит строительным материалом в произведение-книгу, и постольку, поскольку весь экзегетический процесс устремлен к эмблеме, так что в сознании эпохи уже и «сама» вещь есть наперед и заранее «эмблема». Эмблема есть, как получается, и общее имя для всего этого процесса, как протекает он от начала до конца, от вещи до построения эмблемы в ее полном виде, и, конечно, такой процесс необходимо отличать от сложившейся формы эмблемы. А эта последняя форма с ее трехчленным составом (образ — надпись — подпись) есть форма устойчивая, что доказывается сотнями изданных книг эмблем, и увлекающая достигнутым в ней совершенством. В эмблеме, при понимании всей культуры барокко как эпохи заключительной, допустимо видеть «последнее воплощение спиритуализма, основанного на христианско-аллегорическом уразумении мира», «последнюю фазу спиритуального истолкования мира» [Йонс, 1966. С. 56, 58].

Устойчивая трехчленная форма эмблемы в ее нормально-полном виде предполагалась сознанием эпохи, и тем не менее она далеко не всегда фигурирует в таком виде². Помимо экзегетического процесса, который приводит от вещи к эмблеме (ср. о фрагментарности толкований эмблемы: [Хармс, 1973]), от вещи как «эмблемы» к эмблеме как смысловому единству и элементу, есть и обратный путь — от эмблемы к вещи и от эмблемы к тексту (конкретных произведений), где эмблеме с ее замкнутостью и законченностью приходится считаться с условиями текста, издания, идти на компромиссы с линейной последовательностью текста, приходится всевозможными способами встраиваться в текст. С другой стороны, и в самом сознании эпохи эмблема отнюдь не всегда предстает в своей нормативной трехчленности: уже можно было заметить, что Харсдерффер считает нормальным двухчленное строение эмблемы, а эпиграмма-

тическую подпись рассматривает как совсем не обязательное приложение. А Якоб Мазен именует эмблемой изображение: эпиграммы «“бывают” либо с эмблемой, или пиктурой, либо без» [Мазен, 1687. С. 1–2]. Но ведь и изображение совсем не непременно должно присутствовать реально в виде гравюры в печатном издании,— напротив, если все дело в выявлении визуальности слова, то естественно заменить изображение кратким описанием: «XLII. Дурные дети. Лягушки порождаются гниющей материей под воздействием солнечного жара: *Claro de patre proago*. Худой побег великого ствола» [Харсдерффер, 1975. С. 19]. Таким образом, Харсдерффер строит свой текст в таком порядке: 1) мораль, или применение, урок, исполняющий тут и роль заголовка («надписания») к эмблематическому микротексту; 2) описание пиктуры, или, что здесь то же, сюжета эмблемы, ее *res*; 3) надпись (латинская) и 4) ее перевод на немецкий. Такой текст есть не что иное, как не лишенный своей стройности перевод эмблемы (как сочетание текста и изображения на отдельном листе) в иные условия текста, причем такой перевод легко отождествляется с эмблемой, а потому тоже есть эмблема. Эмблема в сознании эпохи, начиная с Альциата, существует в зыбком комплексе своих переводных состояний, по сравнению с чем вычленение «нормальной» или «строгой» формы эмблемы есть позднейший конструкт, и лучше говорить о полной, т.е. вполне развернутой форме эмблемы, выявляющей ее возможности и строение и презентующей ее читающему глазу максимально красноречиво и выигрышно. Классика эмблематики, Альциата, тоже иногда переиздавали без гравюр, а для Харсдерффера эмблема была прежде всего игровой формой, видом компанейской и именно поэтому чрезвычайно многозначительной игры. В эту игру неустанно играл он сам и учил ей других. Достоинство эмблемы как формы мышления эпохи и как формы укладывания и устройства мысли такая игра совсем не унижает, тем более что «игра» наделена самыми серьезными коннотациями: игра — это и игра судьбы, и игра случая, и т.д. Напротив, едва ли можно понять эмблему, не поняв, что она как стержневой момент входит в ту грандиозную комбинационную игру, которая в эту эпоху осуществляется на всем просторе доступного, универсально-энциклопедического знания; и сама *ars combinatoria*, и поиски универсального языка вновь возникают на том же самом основании мышления истории, на каком стала возможной эмблематика.

Многосложный переход эмблемы в литературный текст выявляет разные стадии ее трансформации — такой трансформации, при которой сохраняется сопряженность слова и образа и теоретически

осознается эмблематичность текста: «...даже тексты, не содержащие описаний пиктур из эмблематических сборников, рассматривались как эмблемы» [Хессельман, 1988. С. 5]. Хотя некоторые исследователи и высказывали сомнения в возможности воспроизводить эмблему чисто текстовым путем (Д.Зульцер, Г.Хиллен) (см.: [там же. С. 100–101]), иной подход предлагает смотреть на «литературные произведения барокко как на эмблематически сформированные образования, как на эмблематические построения, оплоты (Sinnbildgefüge)» [Там же. С. 97].

Кристиан Гофман фон Гофмансвальдау в «Речи при погребении благородной матроны» прибегает к помощи эмблемы, чтобы почитать добродетели покойной: «Если собрать воедино ее доблести и обрисовать их, то я полагаю, что это могло бы произойти следующим образом. Я бы поставил облаченную в чистые одежды жену, которая правой ногой ступает на шар, с прибавлением надписи (Aufschrift): Наес sperno cavernam. Презираю эту пещеру. Свое лицо она обратила бы к небу, сложив руки крестом, и рядом с этим текст (Schrift): Наес sereno superna. К этим небесным взираю. Ниже рук стояли бы такие слова: Наес tango superna. Касаюсь этого небесного. Чтобы кратко разобрать (entwerffen) эту эмблему, то она отчасти являет ничтожество и нестойкость земли, отчасти же блаженство и вечность небес. Что такое земля, если не пещера, полная обременений? Что такое небеса, как не местопребывание вечной, радостной жизни? Истинный христианин совсем не печется о низкой земле, однако высоко чтит небеса. И всюду, где течет жила живого христианства, человек как бы отталкивает прочь от себя мир и, напротив того, думает о высоком, смотрит на него и говорит: Наес sereno superna. *Мир, погибай, если угодно, а я воззрюсь на небеса.* И он стремится к небесам и говорит: Наес tango superna. *Мир, я бесконечно презираю тебя и мечтаю только о небе.* И это означает: Nihil humile. *Ничего низкого, ничего дурного*» [Гофмансвальдау, 1702. С. 107–108].

Поэт еще и дальше продолжает экспликацию созданного им образа, однако приведенного достаточно, чтобы отметить несколько важных моментов.

Первое. Чтобы почитать добродетели, поэту потребовалась эмблема, и он весьма точно сказал о том, почему форма эмблемы так нужна ему: необходимо «взять все доблести вместе» (Tugenden zusammen nehmen) и обрисовать их в целом (einen Abriss machen), т.е. дать их очерк, или контур.

Второе. Таким образом, эмблема — это особое средство обобщения, она передает самую суть дела и передает ее в виде схемы, об-

щего очерка, контурно. Задумывая эмблему, ее «набрасывают» [Там же. С. 110], но, начиная ее разъяснять, разбирать, ее тоже «набрасывают», — эти действия замысла-набрасывания того, что есть образ-очерк и образ-схема, одинаково простираются в две стороны — от замысла к образу и от образа к его истолкованию.

Третье. Чтобы обобщить какой-то важный смысл, его необходимо, во-первых, представить пространственно; во-вторых, представить зримо; в-третьих, представить схематически-контурно. Все эти три свойства образа равно важны и переходят друг в друга: образ должен быть замкнут и обозрим (свойства первое и второе); недостаточно того, чтобы это был зримый образ, но он же должен быть и схемой-контуром (второе и третье); как образ-схема он должен схватываться сразу же и одновременно (третье и первое).

Четвертое. Эти три свойства и дают специфически-изобразительное качество эмблемы. Речь идет не об образе вообще и не о зримости вообще, а о замкнутом плоскостном образе, передающем задуманное в общих контурах — в общих контурах, где оба слова равно значимы: это контурный образ, общие линии которого передают некоторый обобщенный смысл, — например, «взятые вместе доблести», — и которые способны достигать передачи такого смысла. Слово «эмблема» мыслится при этом в соответствии с своей внутренней формой (см. выше), или, вернее даже сказать, оно не смотря ни на что заставляет мыслить себя так. И это именно к такого рода зримости отсылает слушателя-читателя поэт, прибегая к помощи эмблемы, — он отсылает не к самой действительности, какая вставала бы в воображении читателя, но именно к так устроенной поверхности рисунка-очерка, при созерцании которого (хотя бы самом умственном и внутреннем) никогда нельзя забывать о том, что этот рисунок нанесен, в отведенных для него пределах прямоугольника или круга, на некоторой поверхности. Поверхность бумажного листа, в свою очередь, репрезентирует такую поверхность смысловой объемности, какая тут мыслится. К такой зримости и отсылают здесь слушателя или читателя. И становится совершенно очевидно, что такой рисунок впритирку близко расположен к замыслу и слову, что он рядом с ними почти невесомо-призрачен в своей изобразительной субстанции; таковая, заявив о себе, словно готова сразу же и исчезнуть в своем толковании. А между тем это та неперемнная, а потому и вечно вожденная (для поэта того времени) форма, которая даже и мысль, и слово ставит в совершенно новые для них отношения, заставляя их считаться с собой словно с какой-то неизбежностью и вынуждая их сходиться в образе и выходить из него, — «набрасываясь», «перебрасываясь» в образ, устро-

енный (пока длится эпоха с ее условиями) так, а не иначе. Немецкое слово Sinnbild, синонимическое эмблеме (с 1626 г., из голландского), подразумевало не просто образ со смыслом, образ, наделенный смыслом, но образ, за которым следует искать смысл, образ, который надлежит разгадывать, подразумевало некоторую связанную с образом хитрость; как можно думать, это слово по-своему передает то обстоятельство, что вокруг образа и начиная уже с него самого, существует экзегетический ореол.

Далее. Коль скоро Гофмансвальдау решился положиться на эмблему и на присущее ей мышление, то эмблема обнаружила перед нами свою способность множиться на глазах и тем передавать движение. Действительно, поэт вкладывает в свой набросок, в задуманную им фигуру одну за другой различные эмблемы — они могли бы существовать и по отдельности, и их поначалу три, а затем, в процессе экзегезы, к ним прибавляется еще и четвертая. И эта целая серия эмблем передает движение: человеческая душа презирает мир — стремится к небесам — и вот уже касается их.

Продолжая свое толкование, Гофмансвальдау расширяет эту серию эмблем — вложенных в один образ-схему: присовокупляет к ним новые или видоизменяет старые надписи. Все это есть вместе с тем и движение мысли, которая постепенно исчерпала свой мыслительный набросок и теперь уже не может удовлетвориться фигурой, набросанной поначалу, и должна ее модифицировать. И тогда вдруг — но только вполне по старинным правилам истолкования — фигура, стоящая на шаре (а это обычная иконография Фортуны), совершенно переосмысливается и становится при этом частью нового построения, которое сам поэт рассматривает то как одну эмблему, то как две, соединимые в одном изображении (его основа — эмблема из Альциата, переосмысленная в христианском духе (см.: [Кирхнер, 1970. С. 99; Хенкель, Шене, 1978. С. 1796]).

«Она извела, что нет ничего постоянного на этом земном шаре, а потому очами святой воззрелась в небеса с их покоем <...>. Чтобы выразить (entwerffen) все сказанное до сих пор в виде эмблемы, представим себе шар и квадрат. На шаре мы видим женщину, которая ногой своей касается шара и представляет собою вид шатающегося, готового вот-вот упасть человека, с надписью: Volitando pererro. *Пока мы на этой земле, мы стоим на шаре изменчивости и ни на миг не можем быть уверены, что сможем остаться на том месте, на каком стоим.* <...> На упомянутом же квадрате стоит блистательная дева в белом облачении с золотой короной и надписанным на ней именем Иисусовым на голове, и с надписью (Beyschrift): Hic pensitando quiesco. *Тут покоюсь в мыслях своих.* Квад-

рат отображает совершенство, каким наслаются в вечном блаженстве верующие. Тут жизнь непремениющаяся, совершенство, не ведающее несовершенства. Этими двумя эмблемами мы делаем намек на блаженное состояние благородной дамы,— если в этом мире она жила словно на неустойчивом шаре, то мысли свои она впечатляла небесам <...> пока не оставила вовсе ненадежный шар сей и не была перенесена в то место, где все пребывает неколебимо» [Гофмансвальдау, 1702. С. 110–111].

Новая эмблема продолжает и подытоживает движение прежней эмблематической серии — тут уже не чаяние небесной жизни, но сами небеса; однако задним числом пришлось переосмыслить исходную фигуру — поначалу устремившая свои помыслы к небесам жена прочно стояла на шаре, теперь же эта позиция ее на шаре, от достигнутых уже небес, обесценена, фигура раздвоилась, и с этими двумя олицетворениями нестойкого и стойкого, земного и небесного лишь более косвенно отождествляется образ погребаемой матроны. Экзегеза продолжается еще и дальше: «Она знала, что нога, еще стоявшая на шаре, будет через смерть сдвинута с него и поставлена на нечто прочное. И тогда за прежним *“nihil humile”*. *Ничего дурного и низкого* воспоследует *“Omne laetabile”*. *Все радостное и утешительное* <...> Блажен счастливо усопший и ныне счастливо живущий!» [Там же. С. 111–112].

Пример из траурной речи Гофмана фон Гофмансвальдау показывает, как взаимодействуют мысль и эмблематический образ,— мысль, решившаяся положиться на такой образ с его устройством, и образ, который ведет мысль своими проторенными путями и направляет ее. Как кажется, характер зримости, какой предполагается эмблемой, проявляется здесь весьма конкретно, а также становится очевидной и та высокая степень сознательности, с которой приступает поэт к созданию-воссозданию эмблемы. Он берет эмблему как готовый «жанр», приспособляет уже готовый изобразительный сюжет к своим целям и затем, насколько можно судить, следует этому сюжету в его возможностях.

Такое поэтическое мышление посредством готовой эмблемы, которая затем со-мыслится в соответствии с тем, что заложено в ней, отличается от такого мышления, которое создает в тексте нечто эмблематическое.

Об одном сонете А.Грифиуса — «К миру» — М.Виндфур писал следующее: «В сонете “К миру” остается только поместить вместо двух катренов рисунок, изображающий истерзанный бурями корабль, входящий в спасительную гавань на фоне грозного моря. Надпись и терцеты можно сохранить, чуть заострив их. И наобо-

рот, эмблема без больших трудов полностью претворяется в литературу» [Виндфур, 1966. С. 95–96].

Вот этот сонет Грифиуса в близком к оригиналу условном переводе: «Мой испытанный немало бурь корабль, игрушка мрачных ветров, мяч среди дерзких волн, почти разорванный потоком,— он, пролетев от скалы к скале сквозь пену и песок, до времени прибывает в гавань, желанную моей душе.

Нередко, когда среди ясного полдня нас настигала черная ночь и бысролетная молния дотла сжигала паруса,— как часто терял я направление и путал север с югом! Как износились бушприт, мачта, руль, шкерт и киль!

Сходи на землю, дух усталый, сходи! Мы прибыли. Что страшит тебя гавань? — ныне освободишься от всех уз, от страха, от мучительной тоски, от нестерпимой боли.

Прощай, проклятый мир, о море, полное неукротимых бурь! Здравствуй, родина, блюдушая неизменный покой под защитой и охраной и в мире, ты, вечно светлый дворец!» [Грифиус, 1968. С. 9–10].

Наблюдение М.Виндфура пронизательно и в принципе несомненно верно. Однако не следует думать, что в сонете Грифиуса «литература» (т.е. словесный текст) претворяется в эмблему: столь характерное для Грифиуса перечисление поэтических образов, называемых или с энергичной несомненностью вызываемых к жизни и плотной чередой следующих друг за другом,— «игра ветров», «мяч среди волн», корабль, летящий между скалами; корабль, прибывающий в гавань, и притом прежде срока, и т.д. и т.д.,— все это кружит вокруг эмблематических мотивов, все это могло дать материал для нескольких разнотипных эмблем уже в первом четверостишии (значительно больше, чем получилось их в речи Гофмансвальдау). Однако текст Грифиуса не дает устойчивого и замкнутого в себе образа — ни единого, ни такого, который не смывался бы и не перекрывался бы все новыми и новыми, он почти не дает и таких образов, которые реально были бы использованы в книгах эмблем, в чем можно убедиться, просматривая раздел о «корабле и мореплавании» в компендиуме Хенкеля—Шене [1978. С. 1453–1484; Шиллинг, 1979. С. 155–185; см. также: Курциус, 1978. С. 138–141; Йонс, 1966. С. 191–203; Рустерхольц, 1973; Блюменберг, 1979; ср. аналогичный символ корабля-души у Аввакума — Робинсон, 1963. С. 143–144]. Текст Грифиуса воссоздает не эмблематический образ, но эмблематическую стихию — такую, в которой стремительно зарождаются и сменяют друг друга эмблемы (как начатки своего оформления). Это стихия интенсивнейшей наглядности как направленности мысли.

Сонет эмблематичен по самой внутренней своей сущности, поскольку нет сомнения в том, что в поэтической дикции Грифиуса всякий отдельный, сокращенный и сгущенный образ выступает как зримость именно эмблематического свойства, так, словно бы каждый рождаемый фантазией поэта образ проецировался на некоторую поверхность, представая там в беглых, однако отчетливых очертаниях. Отчетливость образов, их четкость и членораздельность сближают их с завершенными и представляемыми на долгое рассматривание и обдумывание эмблематическими образами. Всякое значимое слово наделяется своеобразной почти пластической обособленностью³, впрочем, неразрывной с его произнесением, с образом его звучания и артикуляции, и таково, видимо, отражение в слове той самой историко-культурной потребности, которая породила эмблематику. Весьма показательно и весьма «барочно» и то, что движение мысли в сонете Грифиуса совершенно тождественно ходу мысли в речи Гофмансвальдау: корабль, плывущий в гавань,— это сюжетная «горизонталь», однако духовный смысл сонета дает «вертикаль», поднимающуюся от земли, которую поэт предает проклятию, к небесам, которые он приветствует как свою родину.

Грифиус в своем сонете мыслит эмблематически — не в том смысле, что он следует готовой эмблеме, и не в том, что он строит в тексте одну цельную эмблему, но в том, что его стихи производят на свет эмблематическую зримость — эмблематическую картинность (см. также: [Маузер, 1976])⁴. И как раз этот гениальный поэт немецкого барокко позволяет нам ощутить,— несмотря на всю невозможность этого через посредство теоретических предположений,— ту интенсификацию, какую претерпевает в эту эпоху слово, испытываемое на свою визуальность. Почти любое место в стихотворениях Грифиуса выдает эту интенсивность словесно-зрительного жеста: «Скорый день прошел» (или «Быстротечный день прошел»); «Ночь высоко вздымает свое знамя и выводит на небо звезды»; «Усталые толпы людей оставляют поле и труды»; «Там, где были птицы и животные, грустит Одиночество»; «Как же напрасно потрачено время!»; «Гавань все ближе и ближе к ладье членов тела» (первые пять строк, разбитые на отдельные фразы, из сонета «Вечер» [Грифиус, 1968. С. 11]). Подобный словесно-зрительный жест как бы стремится замереть на месте в своей картинности (это свойство и спустя два века продолжало оставаться в силезской традиции и присуще стихам Йозефа фон Эйхендорфа, при всей их лирической плавности и наполненности интимно-лирической эмоцией). Такое интенсивно-зрительное овладение поэтическим словом обладает с эмблематикой, т.е. в этом случае с построением нор-

мально-полных сопряженностей слова и образа, общими корнями в традиционной экзегезе, проистекает из одного общего с нею источника, а потому и не находится с нею ни в каком противоречии. Напротив, слово при первой же возможности выдает свою способность замыкаться в собственно эмблематический образ с его устройством. И самым беглым поэтическим образам Грифиуса присуща колоссальная внутренняя устойчивость и прочность, некая мимолетная отчетливость, которая объясняется тем, что образы заимствуются не просто в общем словарном запасе языка и не в индивидуальном словаре поэта, но в экзегетически обработанном лексиконе слов-образов, слов-символов, слов-эмблем. Каждое слово выступает в своем экзегетическом ореоле: корабль, ладья, мяч среди волн, гавань и т.д. Из того же лексикона традиционных образов и всякое сравнение: «Эта жизнь кажется мне подобной ристалищу» (стих 8-й из сонета «Вечер»), — и такой лексикон и богат, и обозрим. Такие слова и каждое само по себе — смысловые элементы, составляющие стихотворение. Отчетливость произносимых поэтом слов отражается во всем неповторимом облике этих стихотворений, начиная с их строения и кончая их интонацией.

Поэтому мы могли бы с некоторой осторожностью сказать, что многие отдельно взятые слова в стихотворениях Грифиуса — это значимый остаток эмблемы, перешедшей в текст, остаток эмблематически претворенного слова, — точно так же, как «сами» вещи в качестве начал эмблематического процесса тоже суть эмблемы (пока эмблематическое мышление остается актуальным) и подобно тому как эти же самые, отдельные, несущие в себе образность и окруженные экзегетическим ореолом слова из стихотворений могут рассматриваться и как начала эмблем. Итак, слова — это начала и концы эмблем. Они таковы в эмблематическом процессе, и они еще прежде того начала и концы в более широком экзегетическом процессе, внутри которого и произросла эмблематика. Здесь перед нами эмблематика, которая до конца перешла в текст, разошлась в нем, а также разошлась и в том общем, из чего она возникла.

В литературе барокко нередко встречается и цитирование эмблем. И это уже третий случай, который разбираем мы, прослеживая путь эмблемы в словесный текст, — третий после того случая эмблематического мышления, или со-мышления вместе с эмблемой, какой мы наблюдали у Гофмана фон Гофмансвальдау, и после той напряженной экзегетически-эмблематической стихии, какая простирается в поэзии Грифиуса, его современников и его наследников, когда в трагедии Лознштейна «Эпихарита» (1666) говорится: «Глаз страуса способен давать жизнь птенцам» [цит. в Шене, 1968.

С. 68], то здесь цитируется эмблема, источник которой восходит, как показал Шене, к средневековому «Физиологу» и другим текстам средневековой литературы, продолженным импрезами XVI в. (см.: [Там же. С. 67]). Что подобное утверждение о глазе страуса поступает для Лознштейна в энциклопедический тезаурус всех вообще исторических сведений, это очевидно; сверх этого Шене установил, что Лознштейн пользуется эмблемой как средством риторического доказательства, обращая ее на пользу эротическому контексту трагедии: «Страус, который смотрит на яйца, способен пробудить в птенцах жизнь. Тем самым делается ссылка на такое положение дел, в котором не может усомниться даже и скептически настроенная Эпихарита <...> Если даже взгляд, брошенный птицей на безжизненные яйца, дарует жизнь птенцам, то как же может стать, чтобы взгляд прекрасной Эпихариты не пробудил симпатии в одушевленном существе?» [Там же. С. 69].

В своей книге Шене анализирует множество гораздо более сложных примеров цитирования эмблем, где в тексте отражается и в нем поглощается каждая из трех составных частей полной эмблемы. Такие примеры множатся от Грифиуса к Лознштейну и Халльману (как то отвечает углублению барочных тенденций), и за ними стоит тяготение «драматического стиля к затемняющему смысл сокращению, лаконичной весомости и патетической сжатости» [Там же. С. 140]. Образ и подпись эмблемы сокращаются в некоторых случаях до одного сложного слова (типа «скалы добродетели», Tugend-Fels, или «волны несчастья», Unglücks-Welle), составленных из конкретного и абстрактного понятий [Там же. С. 139–143]. Огромное множество таких сложных существительных, особенно у Лознштейна, вводит эмблему в экзегетический ореол слова и способствует тому насыщению поэтически-энциклопедического текста элементами знания, что так свойственно барокко на его заключительном этапе.

Эмблема выводит смысл слова в зримость, делает это еще более подчеркнуто, чем то вообще присуще слову в эту эпоху. Однако сама эмблематика зиждется не только на том состоянии, в какое в эту эпоху приходит традиционная экзегеза, но и особо на том соотношении, какое складывается в это время между словом и образом, между поэзией и изобразительным искусством, — на утвердившемся между ними сингармонизме (как можно было бы это назвать). Вся эта эпоха приняла глубоко к сердцу и серьезно верит в то, что живопись — это молчащая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, как было сказано Симонидом Кеосским (у Плутарха, «О славе афинян», 3), и еще более серьезно верит в слова Горация «Поэзия — что жи-

вопись» («О поэтическом искусстве», 361) [см.: Фишер, 1968. С. 237; Швейцер, 1972; Хегстрем, 1965]. Не следует думать, что слова Горация были в риторической культуре вырваны из контекста, а потому неверно поняты и искажены [Шене, 1968. С. 205], или что с ними связано некоторое недоразумение [Хессельман, 1988. С. 106; Виллемс, 1989. С. 217–219; см., напротив, Миедема, 1988. С. 7]. Ведь контекст того утверждения, которое было воспринято как сентенция и теоретический тезис (в этом действительно была некоторая доля недоразумения), как раз учил той изобразительной пространственности поэзии, как раз укреплял в той пространственности восприятия поэзии, для которой эмблема с ее сопряженностью слова и образа, эмблема, выставляющая и образ и слово на один легкообозримый лист (ср. термин И.Фишарта «Gemäl» в предисловии к книге эмблем М.Хольцварта, 1681), была словно нарочно придумана, была, в свою очередь, даже символом и эмблемой всей этой эпохи. Гораций учит тому, что поэзия — как живопись и что бывают такие изображения, которые требуют, чтобы зритель подошел поближе, другие — чтобы он отошел подальше, одни надо рассматривать при свете, другие в сумерках, одни нуждаются в том, чтобы их смотрели однажды, другие — десятикратно и т.д. Если словесный текст организуется в некоторое подобие эмблемы, если он представляет образ и вид, выводя свой смысл в зримость, если даже отдельное слово может нести в себе интенсивную зрительность, если средствами поэзии рисуют картины, которые должны предстать в сознании читателя, читателя-зрителя, то во всем этом можно усматривать, — разумеется, не влияние «тезиса», но состояние слова, которое дозрело и «доистолковывалось» до такого своего состояния, что совсем кстати тут под рукой оказались и Плутарх, и Гораций. Наступила пора принимать их суждение вполне всерьез и буквально. И этот внутренний принцип мышления слова проявил такую действенность, что Лессинг, насмешливо и высокомерно опровергавший и критиковавший его в своем «Лаокооне» (1766), не достиг, в сущности, ничего, кроме как расширения и обобщения его же: поэзия, для Лессинга уже временное искусство (как понято оно было к этому времени английскими теоретиками), способна передавать лишь движение, а потому и рисует, лишь обращая симультанное в сукцессивное, статическое — в действие, представляя вещь через ее изготовление, через ее генезис.

Если же в эпоху барокко безраздельно господствует принцип — «поэзия как живопись», — еще не подвергшийся рациональному разложению, то это, разумеется, отнюдь не означает, что поэзия этого времени отличается особой живописностью и наглядностью, что

она вообще отличается такими свойствами (взятыми внеисторически). Она, можно даже сказать, их совершенно лишена, если иметь в виду тот смысл, какое эти понятия приобрели в XVIII–XIX вв. Г.Виллемс, который тщательно сопоставил одну из новелл Сервантеса и пересказ ее, сделанный Харсдерффером, пришел к выводу о том, что если в тексте Харсдерффера и есть какая-то наглядность, то исключительно в тех рамках, которые определяются аллегорическими процедурами [Виллемс, 1989. С. 271]. Правда, можно усомниться в том, что новелла Сервантеса рассчитана на психологическое сопереживание в позднейшем смысле (ср.: [Там же. С. 266, 269]). Живописность поэзии и слова в эпоху барокко — это живописность, отчетливость и наглядность того, что задумано в рамках традиционной экзегезы, определено ее потребностями и возможностями, а в эпоху барокко лишь доведено до крайних пределов и на этом завершающем традицию этапе жестко испытано на свою истинность.

Понимание же поэзии как говорящей живописи и живописи как молчащей поэзии влечет за собой представление о том, что живописное произведение можно читать⁵. «Читайте историю и картину, — писал Н.Пуссен, — чтобы узнать, все ли, всякая ли вещь приспособлена к сюжету» («Lisez l'histoire et le tableau afin de connaitre si chaque chose est appropriée au sujet») [Варнке, 1987. С. 29], и он же говорит: «<...> живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах» [цит. в: Даниэль, 1986, 162]. Притом что масляная живопись максимально отстоит от слова, тем более абстрактного, она в конце концов все равно есть предельное разворачивание слова, его смысла и заложенной в нем зримости. Так, эмблема выбора пути (см.: [Хармс, 1970; Хармс, 1975]) в своем графическом выражении простирается от простого изображения греческой буквы «иписилон», от т.н. «пифагорейского иписилона» [Хенкель, Шене, 1978. С. 1294] до той программы задуманного в эмблематическом духе полотна, изображающего «Выбор Геркулеса», которую разработал в начале XVIII в. английский философ Шефтсбери [Шефтсбери, 1976. С. 457–483], где он отдает должное и известной схематичности, и цельности, и простоте изображения, причем последнее свойство автором уже переосмысливается в более новом духе и совершенно уводит эмблематическое изображение от той энигматичности, какая была присуща эмблеме в ее лучшие годы («Ни в коем случае произведение не должно быть двусмысленным или вызывать сомнения, оно с легкостью должно распознаваться — или как историческое и моральное, или как перспективное и простое изображение природы», — пишет Шефтсбери [1976. С. 476]; ср. особенно с. 477–478, где он возражает против

того, чтобы «нечто эмблематическое и энигматическое» заметным образом примешивалось к изображению). Все же вся забота Шефтсбери нацелена на то, чтобы картина хорошо и незатруднительно читалась и ее моральный урок явственно и без праздного мудрствования выходил наружу. Если же мы примем во внимание, что и изображающая «ипсилон» эмблема, и подробно расписанная им картина «Выбор Геркулеса» раскрывают нам смысл даже не слова, но символа «выбора жизненного пути», выведенного из самой формы греческой буквы, что, следовательно, здесь происходит не что иное, как экзегеза буквы, то все это движение от буквы к подробному живописному полотну предстанет как яркий пример упорного и особо длительного разворачивания смысла в духе барокко и барочной эмблематики. Читая Шефтсбери, мы видим, что наконец в мышлении слова и образа в их сопряженности наступила такая пора, когда от изображения начинают требовать, чтобы оно незатрудненно прочитывалось без всякой подмоги со стороны слова, вопреки первоначальным требованиям (образ не должен быть понятным помимо слова). Значит, пришла новая пора, и образу и слову предстоит вновь разойтись, и между ними сложатся новые отношения.

Наконец, нам остается еще обратить внимание на важную и пока малоисследованную функцию эмблематического изображения в барочных произведениях. Очень многие барочные произведения-книги стоят под знаком эмблемы с самого начала, коль скоро книге часто предпосылается титульная гравюра или гравированный титул эмблематического характера⁶. Такая гравюра предпослана и «Симплициссимусу» Гриммельсхаузена (см.: [Хаберзетцер, 1974; Пенкерт, 1973; Шефер, 1992. С. 127–134]), хотя, возможно, она и не соответствует строго-нормативному типу эмблемы [Хоссельман, 1988. С. 103]: вместо надписи в ней дается название романа, однако изображение согласовано с теми словами, что занимают место подписи, могут считаться таковой [Морозов, 1984. С. 125]. Изображение в разных отношениях указывает на содержание книги: здесь и шесть лежащих на земле масок (своим числом равных числу книг романа, включая книгу его «Продолжения»), и в руках феникса-«монстра» (ср.: [Маузер, 1982. С. 217–219; Рейницер, 1981]) раскрытая книга, изображенные на развороте которой предметы — башню, чашу, корону, пушку и многое другое — можно считать своего рода алфавитом сюжета всего произведения. Конечно, нельзя считать весь текст романа только подписью к эмблематическому изображению фронтисписа [Пенкерт, 1973. С. 60], — такое предположение только остроумная, однако неудобно громоздкая конструкция, — тем более что подпись к этому изображению все-таки

есть,— и тем не менее гравированный титул «Симплициссимуса» обнаруживает свою эмблематическую суть. Очевидно, он многообразно соотнесен с текстом романа, и вполне возможно допустить, что такое изображение с его загадочными элементами предполагает, что читатель будет многократно возвращаться к нему при чтении романа, пытаясь разобраться в его смысле: загадочность гравюры должна помочь осветить, соотножаясь с текстом, энигматичность самого произведения, которое «долгое время задавало загадки и читающей публике, и науке» [Вейдт, 1971. С. 60]. Однако надо думать, что по самой природе таких барочных созданий, как «Симплициссимус», их загадки, глубоко входящие в суть самого замысла, никогда не могут быть разгаданы окончательно,— этим создание Гриммельсхаузена, уникальное уже по своему жанровому воплощению («роман» есть лишь удобное условное обозначение его жанра), по всей видимости, отличается и от романов с ключом, которые при должной настойчивости часто разгадываются, и от тех эмблематических загадок, которыми развлекал своих дам Г.Ф.Харсдерффер. Поэтому настоящим и пытливым читателем этого произведения выступает, в сущности, читатель коллективный — филологи, историки литературы, которые вот уже в течение нескольких поколений последовательно трудятся над более адекватным его прочтением и добились тут очень больших успехов. Такой коллективный читатель — лишь на пути к тому, чтобы вернуть произведение ему самому, избавив его от произвольных толкований в духе культуры, резко отличной от культуры эпохи барокко. За последние десятилетия самым большим достижением такого чтения, направленного на самоидентификацию произведения, на реконструкцию такой его самоидентификации, очевидно, было открытие его поэтологического «двойного дна», т.е. тайной поэтики, положенной в основание его устройства. А наличие такой поэтики, во-первых, относит произведение Гриммельсхаузена к разряду ученых поэтических творений эпохи барокко, а во-вторых, обращает его чтение и истолкование уже не в загадку, но в постоянную, не разрешимую до конца герменевтическую задачу.

Для изучения эпохи барокко, ее культуры и ее поэтики, произведение Гриммельсхаузена представляет особую ценность, так как являет барочное произведение,— как мыслится оно эпохой,— в его максимально сложной устройственности. В нем «наивная» по временам поверхность, которая, как понимал и сам писатель, может удовлетворить и самого незадачливого читателя (см. главу 1 «Продолжения»), предполагает погружение в поэтологическую «тайну» всего целого. Трудно вообразить себе более широкий диапазон всего

того, что, как крайности, сходится и совмещается в этой вещи: ведь несравненная громоздкость энциклопедического романа, некоторые образцы которого были названы выше, заведомо отказывалась в своем конструировании от всего низкого в стиле и содержании, от всего того, что может показаться непосредственно-наивным. Такой роман принципиально строился как создание высокого стиля, между тем как творение Гриммельсхаузена подает себя как низкое по стилю, зависящее от традиции пикарескного романа (ср. выше о И.Беере), тогда как за этим низким, сквозь него и вовлекая все это низкое в общее и целое, необходимо прочитать конструкцию высокого смысла.

В богатое парадоксальными сочетаниями время мало кто ставил перед собой столь парадоксальную задачу. Была ли она сознательно поставлена перед собой писателем? Если вспомнить о том, что эпоха барокко отличалась прозрачностью своих поэтологических принципов, весьма значительной степенью такой прозрачности, то можно отвечать на этот вопрос утвердительно: да, писатель сознательно ставил перед собой свою задачу, кажущуюся нам парадоксальной или непомерной по своей широте.

Однако нужно вспомнить и другое, что уже было упомянуто: писатель в эту эпоху есть создание произведения, того, какое творится им же самим, он, если заострить эту ситуацию, есть произведение произведения, а в своей поэтике — произведение поэтики своего произведения. Сознательно ставя перед собой творческие задачи, писатель вследствие этого вторгается в известный круг поэтических возможностей, которые направляют его и направляются им. В этом смысле Гриммельсхаузен, возможно, не знал, что он создает, и не ведал, что творит, — не знал в степени большей, чем обычно не знает этого писатель, и с платиновским «внутренним эйдосом» строителя, у которого в голове уже стоит конструкция-форма будущего здания, тут дело обстояло так, что в сознании был готов — или почти готов — некий самый предварительный и графически бесплотный контур, по тонким линиям которого должны были побежать вперед развязанные писателем творческие силы. В том же, что создалось, оказался заключенным — тайна не только для ученого читателя, но и для самого себя, — автор произведения; произведение во всяком случае сильнее его, и оно, так сказать, лучше автора знает себя. Эмблема же и есть та барочная смысловая форма, в которой отливаются такие образы и отливаются так, что писатель только соуправляет ими. Он прежде всего что-то вроде начальника или управляющего внутри своего произведения, и только затем — властный творец всего целого. Поэтому когда Гриммельсхаузен

ставит все свое произведение под знак эмблематического изображения, многозначительного и загадочного, то такое действие автора, правящего внутри своего произведения, есть распоряжение с далеко идущими последствиями. Быть может, они, эти последствия, ускользают уже и от автора, старавшегося все в своем создании предусмотреть. Можно предполагать, что новое проникновение в глубь необыкновенного создания Гриммельсхаузена будет связано именно с истолкованием (чтобы не сказать — разгадыванием) той сопряженности, какая существует в нем между титульной гравюрой с ее загадками и текстом с его загадками. Тогда, в широких масштабах, все произведение все же выступает как сопряженность слова и образа, письма и пиктуры⁷.

В заключение — весьма замечательный в своем роде кратчайший отрывок, наглядно являющий всевластие эмблематики в барочном сознании, — текст из «Арминии» Лознштейна:

«<...> litte ihr bestes Fussvolck unglaublichen Schiffbruch <...>»

«<...> лучшие пехотные части терпели невероятное кораблекрушение <...>» [Шене, 1968а. С. 438].

Однако, и этот кратчайший текст не останется у нас без краткого комментария:

«Auch auf dem festen Lande gibt es wohl Schiffbruch», — пишет Гете в романе «Избирательные сродства» (II. 10) [Гете, 1963. С. 207]: «И на суше случается кораблекрушение». Для Гете, в 1809 г. уже вступившего в период своего позднего творчества, лознштейновский образ вполне понятен, вразумителен, *воспроизводим*. Однако кораблекрушение — это не просто образ. Это 1) готовое слово, соединяющее в себе 2) наглядность и 3) понятийность. Таковы три стороны этого слова, которое триедино. Его наглядность /2/ должно разуметь не, скажем, психологически-непосредственно (мы «видим» то, что «изображает» слово), но только в плане риторической конвенции — не столько «принятой» или «усвоенной» целой культурой, сколько ею «выделяемой» в качестве способа своего самопостижения. Его понятийность /3/ означает, что слово это функционирует наподобие заданного термина (которым пользуются, когда возникает в нем потребность), причем термина не поэтического языка как такового, но прежде всего самого языка — языка как хранителя и держателя готовых слов /1/, из которых черпает нужное для себя («терминологическое») /3/ поэзия и которые *встают на пути* от поэта к действительности и от действительности к поэту, заслоняя действительность от поэта. Слово, связи которого с бытийностью таинственно не разорваны, слово как дабхар, действительно определяет, *чему чем быть* — в той дей-

ствительности, которая иначе была бы просто самой действительностью («как она есть» — излюбленная формула, но только уже начала XIX века!).

Для Гете «кораблекрушение» — готовое слово языка культуры, не хуже, чем для Лознштейна; такое слово *напрашивается само собой*, или, иначе, его образно-понятийная сила заявляет о себе автоматически: и не вызывает ни малейшей потребности в критике. Для позднейшей культуры эта сила утрачивается целиком и полностью — и безвозвратно; возможно лишь ироническое или «реставрационное» пользование таким словообразом; как в написанном Лознштейном, так и в написанном Гете в глаза первым делом бросается логическая несообразность (кораблекрушение ... на суше!), которую, в отличие от Лознштейна, Гете в своем тексте все же отмечает (говоря: *и на суше тоже* бывают кораблекрушения). Для позднейшей культуры XIX в. гетевская фраза обращается в некую неопределенную — и неясного качества — морализацию, между тем как для самого Гете эта фраза отмечена *четкостью понятийного*, известной *терминологичностью*, имеющей вполне деловой (*sachlich*) смысл, — не менее, нежели к поэзии, этот смысл относится к *определениям*. Гете в начале XIX в., как и Лознштейн в XVII в., находится в *само собою разумеющихся* пределах культурной традиции, которая в эпоху барокко приводится к своему завершению-подытоживанию и ко времени Гете уже завершена. Отсюда у Гете — маленький зазор между словом-термином и его конкретным употреблением, зазор, требующий *оправдания* конкретного случая словоупотребления. Между тем *общее*, общая ситуация, все же преобладает — автоматизм терминологического употребления готового слова.

Барокко — все то, что называют этим непонятным словом, — есть, пожалуй, не что иное, как *состояние готового слова традиционной культуры* — собирание его во всей полноте, коллекционирование и универсализация в самый напряженный исторический момент, предвещающий рефлексия — все более настороженную и критичную — по поводу его, постепенно разрушающую его языковой автоматизм и вместе с тем отнимающую у него и его наглядность, и его понятийность-терминологичность. Барокко — это, говоря иначе, готовое слово в его исторически напряженнейший момент, отмеченный предощущением его гибели, отмеченный предсмертностью. Или, еще иначе, это *предфинал* всей традиционной культуры. Если только не рассматривать как такой предфинал (после которого остается лишь поставить историческую точку) все продолжавшееся два с половиной тысячелетия *риторическое состояние культуры*.

- ¹ Как пишет Б.Ф.Шольц, «заглавие “Emblematum liber”», вовсе не означало, при своем первом появлении на фронтисписе аугсбургского издания 1531 г., объявления о том, что содержащиеся в книге тексты относятся к литературному жанру, именуемому “эмблемой”. Подобной информации и невозможно было дать, потому что к 1531 г. жанр эмблемы еще не установился. Рассуждая же о том, как мог глядеть на книгу Альциата читатель в то время, мы можем не сомневаться в том, что заглавие не вызвало в нем никаких ожиданий, которые были бы связаны с жанром. Это не исключает, однако, того, чтобы гипотетический читатель, распознавший то обстоятельство, что некоторые из текстов Альциата были переводами из “Антологии Плануды”, не склонялся к тому, чтобы связывать заглавие книги с одной чертой некоторых эпиграмм из этой «Антологии». Такую черту можно называть экфрастической, и она характерна для ряда эпиграмм “Антологии”, не будучи, впрочем, необходимым или достаточным признаком эпиграммы как жанра. И вот только тогда, когда эта экфрастическая черта стала одним из определяющих признаков вербального компонента в бимедийном жанре эмблемы, эмблема перестала относиться к категории имени и перешла в категорию *термина*» [Шольц, 1987. С. 216–217].
- ² Разумеется, эмблема вместе с постепенным ослаблением эмблематического мышления начинает и разлагаться. Так, очень поздняя книга эмблем — «Эмблемы и символы» Н.М.Максимовича-Амбодика (1788) [см.: Хипписли, 1984], — собственно, уже вовсе не помнит о полной форме эмблемы, а имеет дело с ее остатками — надписями (часто сводимыми к девизам) и изображениями как знаками пиктур, т.е. как бы значками эмблематических образов и схемами схем.
- ³ «В рамках *stilus ornatus* нередко собственным весом, эмблематическим или декоративным, наделяется и отдельное слово, как образ, приобретший самостоятельность, или как метафора. Оно как бы ведет свое *особое* искусственное (артифициальное) и статичное существование независимо от повествования» [Мартини, 1974. С. 88–89].
- ⁴ Такая картинность имеет прямое касательство к проблеме наглядности, но только не непосредственно к внутреннему видению, как бы таковое ни разумелось, но к топосу видения — к одному из готовых слов культурной традиции, к «словесно-зрительным» жестам.
- ⁵ Все написанное читается, и потому читается и все графическое. Совпадение «рисунка» и «письма» в греческом «графо» не случайно для истории культуры, и оно и должно было сказаться в поздних вербально-иконических со-полаганиях (синтезах). Читается, понятным образом, и эмблема (ср.: Шольц, 1982)].
- ⁶ В этом жанре титульной гравюры эмблема надолго переживает эпоху барокко, заходя в XIX в.
- ⁷ Об эмблематических программах вне пределов литературы, где тоже проявляется характерное для эпохи живописное-поэтическое мышление, см.: [Хармис, Фрейтаг, 1975; Хекшер, Пирт, 1967. С. 193–221].

А. В. Михайлов

РОМАН И СТИЛЬ

Не забудем, что роман — это низшая сфера искусства...

Герман Брох¹

...роман — это творение языка за пределами Языка...

Карл Краус²

...в романе гений человека становится, благодаря Поэзии, гением Универсума.

Фридрих Аст³

Существование романа на протяжении четырех веков новой европейской истории — или на протяжении двух тысячелетий европейской истории, если прибавить к роману «милетские сказки» древних, основавшие долгую и неумирающую традицию, — позволяет законно усомниться в том, что возможно сказать нечто общее *о стиле романа*, — как если бы имелся некий роман «вообще», эталон романного жанра, и как если бы любой экземпляр исторически создавшихся романов был причастен к такому эталону.

На деле жанр романа бесконечно разнообразен: что общего можно представить себе в «Эпиофиках» Гелиодора, «Страданиях юного Вертера» Гете, «Войне и мире» Толстого, «Улиссе» Джойса? Или, пристальнее присматриваясь, что общего между «Дафнисом и Хлоей» Лонга и «Эфесской историей Анфии и Аброкома» Ксенофонта Эфесского, между «Бесами» Достоевского и «Анной Карениной» Толстого?

Если греческий роман свидетельствует о наличии известных сюжетных схем повествования, то уже два названных последними произведения греческой словесности поступают с этими схемами противоположным образом: одно, поэтичное, проникнутое лирическим настроением, написанное изящной и утонченной прозой, «экономит» сюжетную схему, довольствуется тем, что ее касается, напоминает о ней и от нее отталкивается, другое — прямолинейно,

упрощено до остова схемы, все в нем поглощено сюжетом и порою обнажает его конспективно излагаемый, сухоствольный оств⁴. Наперед выходит механика повествования-«мифа», которой уверенно управляет и которой всецело направляется писатель-ритор, тогда как ductus первого, тоже риторического повествования — словно звучание флейты, «нематериальное», отодвинутое от совершающихся по предопределению событий, поднимающееся над ними, но их переживающее и окружающее их прозрачным, осязательным слоем рефлексии, чувства. Одно приковано к своей букве, другое от нее отлетает и предоставляет простор лирической незавершенности чувства и осмысления. Стилистически эти два произведения тяготеют к диаметрально противоположным решениям. А ведь это — только еще в рамках риторической словесности, риторического слова, которое далеко не совершенно свободно и далеко не совершенно индивидуально: как самая сюжетная схема, оно, с одной стороны, автору в значительной мере задано, и, с другой стороны, сам писатель еще не наделен такой вольной субъективностью, чтобы по своему произволу распоряжаться словом, чтобы его претворять и переплавлять или хотя бы желать этого. Произведение помещено в сферу объективного; литературные жанры расчленены, область каждому предуказана.

В Новое время, особенно в XIX в., писатель волен в обращении со словом. Он тем свободнее распоряжается им, что цель его — не слово, объективное, концентрирующее в себе, в своей устроенности окончательный смысл постигнутого, не слово как функция и отражение риторической формы, жанра — а сама жизнь, действительность, правда, забота о них.

Для писателя в реалистическую, антириторическую эпоху слово — средство. Правда выше слова и выше стиля. Достоевский в 1878 г. писал: «Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, и потому надо желать одной правды и искать ее...» [Литературное наследство, 1973. С. 1].

Поэтому здесь стилистические решения в подчеркнутом отношении индивидуальны, неповторимы; их число — принципиально не ограничено. Конечный результат — тот конкретный облик произведения, который, благодаря цельности и единству его стиля, присутствует и ощутим в каждой отдельной «точке» произведения — складывается из взаимодействия писательской личности (с ее психологией и идеологией) и правды, «я» и действительности. Каким сложится результат, не может предсказать никакая литературная теория, и это не ее дело; «как» — это функция от жизни, от правды, не от слова. Напротив, в литературе риторической, дожившей до рубе-

жа XVIII–XIX вв., это «как», т.е. конкретный облик произведения, представленный во всякий отдельный его момент, предопределен характером слова (в частности, жанровым), а писатель его только варьирует.

В риторической литературе писатель приходит к реальности через слово, в реалистической литературе XIX в. — к слову через реальность и ее правду.

Риторическое слово как начало и цель всего не отпускает от себя писателя: оно оформляет всё жизненное, собирает в себе всякий смысл увиденного и познанного в реальности, но писатель и видит жизнь только через оформляющее ее смысл слово. Слово антириторическое необычайно богато и гибко, зато уже не собирает в себе всю полноту постигаемого смысла, а несет на себе лишь отпечаток высшей правды как и отпечаток значительно более богатой, ничем не ограничиваемой действительности. «Правда» действительности имеет преимущество перед словом, нависает над ним, — именно она, увиденная и постигнутая индивидуально, индивидуально-полно, творит литературный стиль, который и не может не быть тут сугубо индивидуальным.

Индивидуальность стиля реалистической литературы — это проявление самого бытия, самой правды бытия. Индивидуальность стиля, основанная на индивидуальном складе личности, вполне осознавшей свою отдельность, писательская «субъективность» отнюдь не уводит от правды бытия в сторону субъективного, произвольного: напротив, только яркая выраженность индивидуального и позволяет действительности проявиться *как таковая*, в *слове*. Действительность, увиденная и постигнутая, *возвращается* в слово, но не в слово, заранее данное и разграниченное, а в слово, заново созданное самой действительностью. Писатель и его слово как бы отступают перед действительностью и ее правдой, чтобы правда могла проявиться как таковая, но затем писатель и слово должны доказывать всю свою силу, поскольку обязаны вместить в себя, а не растерять и не обеднить то, что открылось им в самом бытии. Процесс единый («затем» здесь условное выражение), но он заключает в себе противонаправленность творческих усилий: от слова — в действительность, от действительности — в слово. Окончательное слово подлинного писателя замыкает в себе противонаправленность и содержит ее внутри себя.

Такая противонаправленность характерна для всей реалистической литературы XIX в. В русской демократической эстетике она осознавалась, очевидно, наиболее отчетливо. Н.С.Лесков говорил в 90-е годы: «Я люблю литературу как средство, которое дает мне

возможность высказать все то, что я считаю за истину и за благо: если я не могу этого сделать, я литературы уже не ценю; смотреть на нее как на искусство не моя точка зрения» [Лесков, 1958. С. 628]. Писатель *высказывает* истину и благо (как он их уразумел), но такое высказывание, *слово*, полагает он, не есть искусство, это не есть, хочет он сказать, искусство *слова*, такое, которое внимание писателя в какой-либо степени переключало бы на себя, такое, которое заставляло бы усиленно и особо работать над организацией слова. И это говорил Лесков, исключительный в XIX в. мастер «плетения словес»! Тем не менее и он был прав, когда в основе своего творчества видел обращение *от* слова *к* самой действительности и ее правде. Реальность и ее складывающийся у писателя *образ* управляют словом; даже «плетение словес», искусная ткань слов есть нечто такое, что производится во имя действительности: словесную ткань творят лесковский персонаж, лесковский рассказчик, общие — голоса действительности, этим и подчеркивается то обстоятельство, что писатель, столь вольно распоряжающийся словом, одновременно превращает его в функцию самой жизни. Писатель распоряжается словом от имени жизни. От жизни, увиденной и постигаемой, сконцентрированной в образе (*не* в несущем смысл слове), происходит и поэтичность лесковского слова, его смысловая и ассоциативная объемность и порою также его опресненность, обедненность. Заметим, что для такого последовательного реалиста бессмысленно пользоваться стихотворной формой (хотя Лесков и пытался к ней прибегнуть), потому что стих, взятый со всей серьезностью, уже не может не оттягивать внимание писателя на себя и не может не сформировать, весьма активно, смысл поэтического произведения. А Лескову было важно, чтобы истина и благо высказывались как бы сами собою и чтобы писательского искусства при этом как бы совершенно не было⁵, — искусство целиком подчинено *явлению жизни в ее образе*.

Реалистическое слово не желает знать о каких-либо заранее предписанных свойствах поэтической воли. Стиль, например, не должен быть непременно изящным, тонким, насыщенным, гладким. Можно даже сказать, что писатель избегает каких-либо *совершенств* стиля, поскольку всякое совершенство напоминает о свойствах риторического слова, которое всегда в огромной степени искусно обработано, отделано долгими поколениями, освящено традицией. Реалистическое слово легче согласится быть неизящным, негладким, резким, угловатым, несовершенным, легче согласится с тем, чтобы не иметь вообще никаких свойств, а быть только посредником жизненного, его верным проводником. Реалистическое

слово всегда жизненно насыщено, и это, пожалуй, его единственное определенное свойство. Оно не бывает по своей природе орнаментальным, украшательским. Риторическое слово может украшать, однако риторическая фигура не есть (как нередко думают) момент внешний по отношению к смыслу; латинское слово «fingo» (в частности, «воображаю» и «придумываю») связано с риторической «фигурой» и поэтической «фиксацией», что хорошо почувствовал немецкий писатель Э.В.Хаппель (1657–1690), переводя понятие «fiction» в трактате по теории романа Пьера-Даниэля Юэ как «расписывание» (Verzierung), «изобретение» сюжета в противоположность реальности фактической истории («поэтически творить новое», «вымышлять» <poiein — Аристотель. Поэтика, 9, 1451 b 19; invenire, inventer, controuver — Юэ, 1966. С. 9.10> и «украшать», риторически «фигурировать» — оказываются в смысловом единстве) [Юэ, 1966. С. 9.19, 107.4]⁶. Риторическое творчество, «изобретение» (inventio) и риторический стиль (elocutio) приводятся в закономерную связь [Барнер, 1970. С. 372 и сл.] как вещи сопряженные в глубине риторического слова, а не на поверхности. Все риторическое творчество есть в конечном итоге стилистический процесс, есть *жизнь слова*.

Реалистическая литература XIX в. не сводится к жанру *романа*, но она стремится к нему как к полноте своего осуществления. Слово понимается как слово, управляемое жизнью, такое слово — *прозаическое* (стих, как и всякая искусная организация слова, невольно воспринимается как искусственность — от того «искусства», которым желал пренебрегать Лесков, великий художник *жизненного слова*). Роман понимается как крупный жанр повествования, который позволяет нарисовать жизнь наиболее полно («задача романа проста: описать мир или фрагмент мира так, как они есть» — [Брох, 1975. С. 96]). Иначе в риторике, а именно в ту эпоху, когда ей пришлось осмыслять проблему романного жанра: Юэ и Хаппель специально размежевывают роман в «фабулу», басню, и последняя не противостоит первому как малый жанр крупному, — различие их в том, что «фабула» эта, по выражению бл. Августина, «фигура истины» (цит. по: [Дик, 1969. С. 145]), содержит «вымысел событий, которых не было и не могло быть» [Юэ, 1966. С. 11.9], т.е. содержит невероятные события.

Роман, таким образом, выступает как *финальный жанр* реалистической литературы. Он выступает и как *универсальный жанр* реалистической литературы — как такой, в каком разворачивается все богатство возможных стилистических решений. Возможность каким-либо способом характеризовать *романный стиль* в общем и

целом упирается в такое богатство стилей, которое даже и нельзя считать внутренне завершенным, исторически исчерпанным. Об этом говорилось вначале. Вопрос о романном стиле можно было бы попытаться свести к вопросу о роли и функции слова в романе — об уровне стилепорождающем, лежащем в основе всего стилистического богатства. Но и такое изменение постановки вопроса встречает, как можно было убедиться, препятствие: оно заключается в том, что роман существует и в эпоху риторическую с ее определенным, а именно универсалистским пониманием слова как способа постижения, осмысления действительности и как способа закрепления (любого) смысла, и в эпоху реалистическую, в которую слово, утрачивая прежнюю универсальную функцию (слово — поэтическое и ученое и моральное), «опускается» в самую жизнь, проливается в нее и даже отступает перед жизнью и ее правдой. Эти два вида «слова» противоположны и никак не приводятся к единому знаменателю.

Таким образом, получается, что и невозможно говорить о какой-либо стилистической определенности жанра романа или хотя бы о границах его стилистических возможностей, коль скоро, как кажется, роман использует и возможности риторического слова и раскрывает с мыслимой последовательностью все изобилие реалистических стилей, причем антириторическое слово реализма обретает в романе настоящее поле для своего наиполнейшего разворачивания.

Однако история романа содержит в себе не один парадокс. Сам жанр романа — парадоксален как осуществление таких исторических парадоксов. Многовековая история жанра, заключающая в себе немало превращений и полная «самокритики», которую производит сам жанр над собою, обладает, *несмотря* на всю переменчивость, *рядом констант*. Вернее даже сказать, что роман каждый раз рождается и как бы заново производится на свет как жанр в поле действия таких констант. Сам жанр романа по своему строению, при всем своем невероятном разнообразии воплощает в себе итог взаимодействия таких констант, которые, впрочем, допустимо называть константами лишь условно, поскольку в течение истории и в развитии самого жанра сами они приобретают все новый вид. Строение романа — то, благодаря чему роман все же, несмотря на чрезвычайное многообразие своих воплощений, всегда узнаваем как таковой, а следовательно, определен, — есть «снятая» литературная история, ее преодоление, ее итог. *Стиль* романа во всем изобилии своих возможностей *определен* именно этим, т.е. тем, что сам жанр снимает литературную историю. В связи с этим находится

другое: жанр романа лишь условно вводится в номенклатурную, школьную систему литературных жанров. Как прекрасно подметил в самом начале прошлого столетия немецкий философ Фридрих Аст, роман — это универсальный жанр, причем, по мнению Аста, даже такой, в котором не только литература (словесность), но и все вообще искусство, описав свой исторический круг, приходит к себе. Роман, на взгляд Аста,— это самосознание искусства. Индивидуальное расширяется в нем до всеобщего; все жанры и формы искусства достигают в нем абсолютности. Роман — это тотальность, это «все» поэзии.

Подтверждением и может ведь быть только разворачивание жанра в истории, а здесь история, как сказано, полна парадоксов. Но только идя этим путем, и возможно достичь романного *стиля* как чего-то более определенного, а не просто расплывающегося в потрясающем многообразии бесконечных, ничем не ограничиваемых возможностей. Поэтому необходимо обрисовать исторические «константы», которые порождают жанр романа. Но прежде следует задержаться еще на романе как «феномене», поскольку уже чисто «феноменологически» роман выступает ярко и вся его внутренняя противоречивость или парадоксальность очевидна, как результат.

В сознании долгих поколений роман, с одной стороны, разбегается в тысяче мало похожих друг на друга претворений, а с другой стороны, воспринимается очень четко. Так, на протяжении по крайней мере трех веков жанр романа (в целом, вообще) получает противоположные оценки, притом очень высокие и очень низкие. Первые возвеличивают роман, вторые его уничтожают. Причины таких оценок можно искать в мировоззрении тех, кто их выносит. Так, пренебрежительные оценки романа у Г.Г.Шпета (в «Эстетических фрагментах» и в «Вариациях на темы Гумбольдта») явно продиктованы постоянными установками того философского направления, к которому он примыкал,— гуссерлианства. В романе для этого направления было слишком много эмпирии и слишком много слов, тогда как недостаточно целенаправленного конструктивного видения. Оценка, которую дал роману Герман Брох, опиралась на весьма ясное понимание задач жанра, однако роман казался ему эстетически очень скромным жанром,— австрийский писатель (романист!) продолжал разделять старинный, оказавшийся столь стойким риторический взгляд на ценность различных — высоких и низких — жанров. Фридрих Аст почти два века тому назад глубочайше чувствовал широту романа и заложенную в нем силу рефлексии. К.В.Ф.Зольгер в рецензии на «Избирательные сродства» Гёте (опубликованной посмертно в 1826 г.) восторгается универсальны-

ми возможностями художественной формы романа и оказывается очень близок Асту: «Все современное искусство основывается на романе, даже драма <...> Трагический роман — вершина современного искусства» [Зольгер, 1956. С. 761]⁷. В XX в. Г.Шпет считал роман морально-риторическим жанром, в конце XVII в. (1698) швейцарский теолог Готтхард Хейдеггер обрушивался на роман (в «*Mythoscoria romantica*») как на жанр, не удовлетворяющий требованиям морального назидания, выпадающий за пределы морально-риторической системы слова.

Разноголосица оценок красноречиво рисует *многогранность цельного* явления романного жанра. На оценки можно посмотреть не только со стороны тех, кто их выносит, но со стороны «объективности» самого романа. Он, этот роман, выглядит тогда и высоким, и низким жанром, и безыскусным, и искусственным, и эстетически полноценным, и внеэстетическим, и художественным творением, и ремесленным изделием, и морально-назидательным риторическим опусом, и неморальным, чисто развлекательным сочинением. А коль скоро люди, выносившие столь разные оценки, имели в виду все же не худшие образцы жанра, а роман во всей полноте его возможностей, то можно задуматься над тем, что роман и *обязан* так или иначе соединить в себе всю такую противоположность. Критики романа, невзирая на расхождение времен, слишком явно говорят об одном предмете. Именно этот *один* предмет достаточно универсален, чтобы в обращении к нему проявлялись глубокие принципиальные различия мировоззрений, целых теоретических миров.

Парадоксальное *единство* жанра романа, сохраняющееся на протяжении ряда веков, *обязано* снять в себе противоречивость всего того, что представляется несоединимым, например, противоположность риторического и антириторического, реалистического слова.

Можно, не претендуя на строгую логическую классификацию, назвать несколько важных исторических тем. На определенном повороте исторического пути и соответственно при известном внутреннем состоянии литературы (ее осмысления и ее функций) эти темы закономерно порождают парадоксальный жанр романа. Все эти темы предполагают совмещение противоположного. Но только такое совмещение совершается не как короткое замыкание, мгновенно, не в одной исторической точке, а еще и сохраняется как историческая *константа*. Эта последняя, так сказать, не дает погибнуть тому, что, казалось бы, обязано своим существованием краткому историческому мигу, превращению, тому, что в немецком ба-

рокко называли *Umschlag*, внезапным превращением, оборачиванием вещей. Как будет видно, само существование констант парадоксально, потому что их долговечность построена на зыбком схождении сторон, дающих, однако, нечто необычайно прочное в результате (как *основателен* жанр романа в его лучших образцах), и иной раз совсем не исключает того, что и сам «фундамент» постоянно переворачивается.

Назовем некоторые из таких исторических *тем*, не претендуя на раскрытие их полноты и на строгую логичность:

1. Роман как риторический и антириторический жанр.
2. Роман и проблема повествования.
3. Новизна романа и роман как «новость».
4. Роман как саморефлектирующий жанр. Роман как критика романа.

Можно думать, что каждая из четырех тем выделена даже искусственно в том отношении, что на самом деле суть проблемы едина и нераздельна, однако искусственное выделение отдельных тем и будет полезно только тогда, когда целую ситуацию можно будет угадывать и усматривать через отдельное. В дальнейшем и придется ограничиваться лишь некоторыми «пробами» ситуации — только ради того, чтобы общие ее контуры стали более отчетливы.

1. *Роман как риторический и антириторический жанр.* Аристотель в «Поэтике» весьма отчетливо различает науку и поэтическое творчество и, далее, поэтический способ подражания и стихотворную форму:

«...Это только люди, связывающие понятие “поэт” со стихами, называют одних элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по <характеру их> подражания, а огульно по <применяемому> метру,— даже если бы в метрах было издано что-нибудь по медицине или физике, они привычно называют <автора поэтом>, между тем как <на самом деле> между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра, и поэтому одного по справедливости можно назвать поэтом, а другого скорее уже природоведом, чем поэтом...» [Аристотель. Поэтика, I, 1447 b 13–19; пер. М.Гаспарова].

Аристотелевский «физиолог» еще мало похож на новоевропейского ученого, и мало похож уже тем, что может излагать свои медицинские или физические взгляды либо прозой, либо стихами; возможность выбора исчезла для него с концом XVIII столетия. При этом, хотя аристотелевское природоведение и совсем не то самое, что наука наших дней, Аристотель в одном отношении ближе к XIX–XX вв., чем, например, к Средневековью или XVII в., — ближе

именно тем, что резко разделяет научное познание и поэтическое творчество⁸.

Новому времени пришлось еще довольно долго «догонять» Аристотеля, чтобы уж затем «перегнать» окончательной жесткостью размежевании. Два века — XVII–XVIII — еще проходят под знаком *единого* слова, а это значит, что такое слово может всячески дробиться по своим частным функциям, но все равно никогда не расстается со своей общей и основной функцией — быть единственным вместилищем любого знания и осмысления бытия, вместилищем морального ведения. Это и есть риторическое слово, которое всегда, в любом случае есть осмысление, знание, моральная оценка: Аристотель жил в эпоху, когда целостная риторическая система, как мощно обуздывающая слово, так и придающая ему великую, центральную жизненную роль, только что складывалась, а в XVII–XVIII вв. эта система начинает распадаться, и потому, чтобы быть точнее, нужно сказать, что слово еще *не* расстается со своей общей функцией, но уже *начинает* расставаться с ней, оно все время близко к распаду как слово едино и целостно функционирующее.

В XVII–XVIII вв. все поэтическое *пронизано* риторическим. А риторическое предполагает несколько взаимосвязанных уровней: 1) риторика как «украшение» речи (риторические фигуры, *loci communes* и пр.); 2) риторика как ораторское искусство; 3) риторика как искусство прозаической речи; 4) риторика как искусство речи любого рода. Нетрудно видеть, что и поэзия в узком смысле, *oratio ligata*, попадает в сферу такой многоступенчатой риторики в своих началах и концах. Поэтому, например, в эпоху барокко, как и раньше, достаточно хорошо различают *поэзию* и *красноречие* [Фишер, 1968. С. 22, 35]⁹, но плохо различают *поэтику* и *риторику*, притом на разных уровнях: «Подобно античности и средним векам, Ренессанс не проводил четкой линии между риторикой и поэтикой. Большинство теоретиков без колебаний переносит категории риторики в поэтику, никак не ограничивая их», — пишет историк культуры эпохи Возрождения Август Бук (цит. по: [Дик, 1969. С. 13]). «Поэзия и проза подводятся (в эпоху барокко. — А. М.) под категорию речи. Как то было и в античной теории, поэзия и проза “не две существенно различные формы выражения” (Э.Р.Курциус), — наличия метра и рифмы уже довольно для полного определения поэзии. Речь — это всякое написанное или произнесенное слово вообще» [Дик, 1969. С. 28–29]. Георг Филипп Харсдерффер, нюрнбергский барочный поэт-«полигистор», писал: «Поэзия и риторика сопряжены и связаны, они сроднились и сжились (*verbrudert und verschwert, verbunden und verknüpft*), — одной нельзя учить и учиться без дру-

гой, нельзя одной заниматься и упражняться без другой» (цит. по: [Дик, 1969. С. 31; цитата из: Харсдерффер, 1653]). Цели поэзии и риторики сближаются: поэзия убеждает, доставляет пользу и услаждает, риторика учит, доказывает, услаждает, убеждает (см.: [Фишер, 1968. С. 22, 83]).

Именно в это время *рождается* жанр романа [Курциус, 1978. С. 41–42]¹⁰, — тип повествования, только что осознаваемый, практически и теоретически осваиваемый, проявляет свою силу и значимость тем, что вовлекает в свой круг разные подобные ему явления литературы прошлого. Отсюда, от XVII в. с его риторической теорией, протягиваются нити в глубь веков: устанавливается традиция романа, в этой традиции оказываются и греческие «милетские сказки», — и тогда П.-Д.Юэ, сам в прошлом автор небольшого романа в прециозном стиле и в будущем член Французской академии и епископ, наводит в романной традиции весьма существенный порядок¹¹.

Проекция романного жанра в глубь истории (у П.-Д.Юэ он освящен почтенной древностью египтян, персов и сириян) важна именно тем, что роман вместе с его традицией рождается в литературном сознании только теперь. Для риторической теории не представляет сложности освоить *новый* жанр романа (ср.: [Фишер, 1968. С. 28])¹². Риторика, при ее всеохватности, — весьма устойчивая система, и чему-либо новому весьма трудно потрясти ее в ее универсальной значимости. Риторика понимает роман как «поэму без метра» [Д.М.Морхоф, 1682; цит. по: Кимпель, 1970. С. 41].

Однако такое *простое* решение не снимает *проблемы*, а загоняет ее, словно болезнь, *внутрь*. Действительно, ведь риторическая теория пытается не более не менее *как* истолковать *новый* жанр в духе *старого*. Вот как дословно пишет Морхоф: «Есть другой вид поэм (Getichte)», однако <излагаемых> прозаической речью, — их можно с полным правом назвать героическими поэмами <Helden-Getichte, т.е. эпос>. От других они не отличаются ничем, кроме <отсутствия> метра. Но и Аристотель признавал, что может существовать поэма (Роема) без метра. Таковы так называемые романы...» [Кимпель, 1970. С. 41]. Простота отождествления (эпоса и романа) на деле обманчива, а сама краткость, к которой сводит все дело Морхоф, поучительна. Ведь теоретикам барочной риторики (тому же Юэ [Юэ, 1966. С. 6–7, 105], Биркену, о котором еще пойдет речь) удавалось ясно видеть *отличия* эпоса и романа, но *принципиальное* отождествление было тем не менее возможно. Оно-то только и показывает, какие реальные проблемы «загоняются здесь внутрь» — внутрь риторики.

Во-первых, прежде всего барочный теоретик забывает о том, что Аристотель нигде не пишет о «поэме» или «эпосе» в прозе. Аристотель действительно полагал, что выбор прозы и стиха как формы изложения несуществен для того, окажется ли произведение «поэтическим» или «научным»¹³, и отсюда легко сделать вывод, будто Аристотель «признает» возможность эпоса в прозаической форме. Умозрительно это, возможно, так и есть. Но на деле Аристотель занят не оправданием применения прозаического изложения в поэтическом произведении, а совсем другой задачей — доказательством того, что «научное» содержание, изложенное стихами, не перестает от этого быть «наукой» (например, «физиологией») и отнюдь не становится «поэзией». Аристотель занят вычленением специфического «поэтического» способа подражания, а его барочный единомышленник (для которого теория Аристотеля — не давно прошедшее, а нечто всегда современное, находящееся под рукой) — доказательством возможности «поэтического способа подражания» в прозе. Акценты их интересов резко смещены — в пределах пока еще *одной* системы. «...И Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли...» — замечает Аристотель [Поэтика, 9, 1451 b 2–3; пер. М. Гаспарова], который стремится подтвердить именно то, что для *истории* не важен выбор формы изложения — история даже и в стихах останется историей. Барочный теоретик доказывает, что «поэтический способ подражания» остается таковым *и* в прозе — невзирая на отсутствие метра. Все это лишь условно выводится из Аристотеля, условно и согласуется с ним¹⁴.

Во-вторых, из сказанного вытекает, что слово «поэма» у Морхофа — это не просто обозначение жанра («эпос»). Оно означает еще и то, что, ближе к Аристотелю, можно назвать «поэтическим способом подражания», поэтическим творчеством, а *затем* уже означает и жанр. Совершенно *неприметно* для самого барочного теоретика жанр романа *требует* самой широкой постановки вопроса о поэтическом творчестве, о поэтическом подражании, о принципиальном отличии поэтического «слова», вида «речи» от всякого иного. А такая постановка вопроса непременно *расслоит* риторическое слово, поскольку слово в разных случаях будет наделено функциями, которые уже нельзя совместить, как нельзя совместить у Аристотеля поэзию и историю. Но Морхоф *так* вопроса не ставит; у него риторическая теория как единая традиция еще *прикрывает* все подобные, открывающиеся в глубине единой и всеобъемлющей риторической теории зияния. Другие теоретики этого же времени заняты тем, что с большой последовательностью укладывают различ-

ные функции слова в рамки единого риторического слова, и это им долгое время удастся делать со значительным успехом. Аристотель и барочные теоретики риторики помещаются, заметим, на противоположных склонах долгой истории риторического слова: Аристотель — на склоне, ведущем к становлению риторики, — слово, как понимает он его, еще не «уломано» риторически, еще не сведено к единой всеобъемлющей функции (и именно потому Аристотель в различении способов пользования словом ближе к XIX–XX вв., чем к барокко!). Барочные теоретики помещаются на нисходящем склоне риторической истории: у них риторическое слово *внешне* систематизируется, а *внутренне* разрушается.

Итак, простейшее чисто формальное и столь гладко совершающееся в рамках риторики перемещение «эпоса» в прозу приводит к неожиданному результату. Внутри риторической системы зарождается очаг ее критики.

Жанр романа — это скрытая опасность для риторики и скрытая критика риторики. Риторика поглощает роман, а роман этому объективно противится. Роман в конце концов способен выступить как такая сила, которая внутри литературы ломает морально-риторическую систему.

Эта роль романа проявляется, в частности, в следующем:

- а) цельность риторического слова распадается;
- б) риторическое слово начинает функционировать как антириторическое;
- в) романное, антириторическое слово функционирует как универсальное поэтическое слово (исключающее вместе с тем всякое иное поэтическое слово).

Все это — процессы, которые совершались подспудно и небыстро¹⁵. Очень долгое время они все еще перекрывались риторическими категориями и так или иначе согласовывались с традиционным сознанием слова и его функций.

а) Риторическое слово выступает всегда как *моральное видение*¹⁶. В пределах риторики жанры поэзии, красноречия могут как угодно перераспределять между собою функции слова, но и романное слово никак не освобождено от самого главного — от «морального видения». «Услаждение (*delectare*), развлечение неотделимо от “пользы” (*prodesse*): *prodesse et delectare* — постоянная формула поэтического “призвания”, взятая из Горация» (О поэтическом искусстве, ст. 333). П.-Д.Юэ излагал задачи романа в таком виде: «Основная цель романов <...> — наставление (*l'instruction*) читателей, которым непременно должно дать лицезреть добродетель венчанную и порок покаранный» [Юэ, 1966. С. 5]¹⁷.

Но Юэ недаром оговаривался: «основная цель романов, или, по крайней мере, цель, какая должна быть и какую должны ставить те, кто их сочиняет...» Роман уже XVII в. специфическим образом *и* выполняет, и *не* выполняет задачу наставления, или обучения. Ее энциклопедически полно выполняет, и притом гармонически сочетает пользу и развлечение, позднебарочный монументальный исторический роман (французский или немецкий)¹⁸. Так, «Арминий» Д.К. фон Лозштейна (1689) — это грандиозная симфония всех знаний своей эпохи, а вместе с тем, в связи с историческим положением эпохи барокко, сумма векового, морально-риторического ведения; «Римская Октавия» (1677–1707) герцога Антона Ульриха Брауншвейгского разрешает бессчетные сюжетные линии повествования в единую, цельную и закономерную гармонию, напоминая о том, что, по благословию Лейбница, романист лучше кого-либо подражает самому творцу вселенной [Кимпель, 1970. С. 68; см. также: Верли, 1938]. Чтобы разобраться в таком многосложном «втором бытии», читателю, по выражению Г.Хейдеггера, надо обладать «чудовищной памятью», надо быть *monstrum memoriae* [Лэммерт, 1971. С. 50]. Но иные романские жанры XVII в. далеко уже не столь целенаправленно выполняют задачу «наставления» — романы пикарескные, романы пасторальные. Эти последние жанры (а среди них в XVII в. встречаются подлинные жемчужины поэтического искусства), несомненно, оставались неисчерпаемым источником морально-практического знания, пополняющим и обобщающим жизненный опыт. Однако *prodesse* таких романов невольно воспринимается как нечто вторичное. А притом «остаток» от вычитания «пользы» из цельной формулы «пользы и услаждения» явно больше, чем простое развлечение! Такие романы в глубине своей вступают в спор с морально-риторическими генеральными установками. Постепенно они оказываются на подозрении у риторической теории¹⁹.

Таким образом, риторика, с одной стороны, слишком легко и бесп проблемно осваивала жанр романа, а с другой — начинала все более полемизировать с ним. Монументальный высокий исторический роман не удовлетворял, к примеру, Г.Хейдеггера, тем, что его универсальное ведение вступало в противоречие с прагматическим изучением новоевропейской, дифференцировавшейся науки: Библию скорее дочитаешь до конца, чем тяжелого «Арминия», путанный сюжет которого забивает голову и утомляет память [Кимпель, 1970. С. 59]. Содержащиеся в романах, собранные отовсюду, с бору по сосенке, «знания» «хуже любого невежества» [Кимпель, 1970. С. 59]. В романах заключена не «истина» — прямое требование риторичес-

кого слова, а ложь: «Кто читает романы, читает ложь» («Wer Romans list, der list Lügen» — [Лэммерт, 1971. С. 55]); поэтому содержание романов должно вызывать не удовольствие (Contentement), а разумное чувство стыда [Лэммерт, 1971. С. 55]. Цвинглианский религиозный запал цюрихского проповедника приоткрывает те антириторические стороны романа, в которых барочные теоретики в целом не могли еще по-настоящему разобраться. Г.Хейдеггер ничего нового не «придумал», он в полемическом задоре лишь одно-стороннее и проницательнее других.

В такой обстановке скрытой или открытой полемики с романом,— но и в обстановке довольно широкого увлечения романым жанром,— и существует *позднериторический* роман. Его социальное бытие прекрасно отражается в одном постоянном мотиве романной продукции — авторы романа настаивают на доподлинной фактической истинности всего рассказанного²⁰. Появляются даже особые разновидности романа, которые повествуют о происшедшем словами очевидца,— таковы «робинзонады» XVIII в. Еще на титульных листах романов рубежа XVIII–XIX вв. можно встретить в качестве подзаголовка предупреждение: «Не роман, а подлинная история!» Мотив *истинности* полифункционален; он обязан: а) обосновывая *историческую* верность повествования, вернуть его в лоно риторики; б) утверждая, что данный роман — это нероман, избавить произведение от полемики с ним критиков, и т.д. Но в то же самое время, наряду с такой консервативной функцией, этот мотив выступает как орудие антириторической тенденции, потому что оправдывает обращение романа к частной, конкретной жизни, к индивидуальному, личному, случайному бытию. Причем вымышлены ли или сколько-нибудь реальны события романа, такое произведение уже не обязано нагружать себя предвзятой и риторически-извечной моралистической и «ученой» функцией, ему не надо «снимать» земную случайность неземной вечностью, мерить жизнь неподвижной высшей мерой и пр., т.е. можно отказаться от всего, что несет на себе универсальное риторическое слово. Тогда такие романы воздействуют (или воздействовали в свое время) как подлинные исповеди и откровения внутренней души,— даже и будучи от начала до конца измышленными. А тогда такое романное слово само по себе, еще плоть от плоти риторики, и приходит к противоположному морально-риторической функции. Оно раскрывает конкретное человеческое бытие в картине, в образе или, по большей части, только бьется над таким раскрытием реального бытия.

б) Риторическое слово превращается в антириторическое, и превращается неожиданно для себя. Самый яркий и очень ранний при-

мер такой метаморфозы слова — «Дон Кихот» Сервантеса, произведение, в основе которого лежит многообразная рефлексия книги, романа и риторических стилей. «Дон Кихот» — это и труд арабского *историка* Сиды Ахмета Бененхели, и стилистический мир романов об Амадисе, от которого отталкивается Сервантес, и та книга о рыцарских подвигах Дон Кихота, о которой мечтает сам герой романа, и полемика (во втором томе романа) с чужим его продолжением и, главное, яркое, пародийное и серьезное использование книжных стилей и риторических приемов, о чем так хорошо писал Э. Ауэрбах [Ауэрбах, 1976. Гл. XIV].

Замкнутый в мире книжности, этот «роман о литературе» (Вернер Краусс) становится и величайшим романом о жизни. Его слово не замкнуто на себе, оно проливается в жизнь, оно творит цельный, вещественный, реальный образ действительности, оно порождает эффект присутствия читателя-зрителя при совершающихся событиях, но при настоящем внимательном чтении никогда не позволяет забыть и о слове, о ценности этого слова, всегда возвращает читателя к слову как источнику, средству и итогу жизненного образа. Но образ жизни раскрыт с необычайной полнотой, риторическое слово здесь встречается с своей противоположностью, что, видимо, и предопределяет неисчерпаемость смысла этого произведения, раскрывающегося на протяжении веков.

Иным путем такое же совмещение риторического и антириторического полюсов слова достигается в «Симплициссимусе» Гриммельсхаузена. Кульминация антириторического слова — всякий раз в создании ясного и почти иллюзорного образа вещественной, цельной действительности, образа, открывающего внутреннее зрение читателя.

в) После барокко проходит еще долгое время, пока антириторические начала, возникшие *внутри* риторического слова, не начинают складываться в целое. Антириторическое слово целиком направлено на действительность, на создание ее наглядного, полного и целостного, образа. Слово в реалистической литературе XIX в. даже способно в большой степени *забывать* о самом себе, служа только проводником такого образа к внутреннему зрению читателя. Моралистическая функция (как и прочие функции) уже не придана этому слову заранее, как слову риторическому, — все смысловое, моралистическое, ученое и назидательное и т.д. антириторическое слово должно уже восстанавливать в себе и обретать заново, в связи с целостным образом действительности, возникающим в произведении.

Такое воздействие слова описано в XVIII в. Генри Хоумом в

«Основаниях критики» (1762): «...Человек, забывшись, бывает весь поглощен проходящими в его сознании образами, которые кажутся ему подлинно существующими. Способность речи рождать эмоции всецело зависит от ее способности вызывать такие живые и ясные образы: читатель не бывает сильно тронут, пока не погрузится в некую грезу; и тогда, позабыв, что он читает, он видит каждое событие так, словно является его очевидцем. <...> если чтение способно вызвать страсти лишь тогда, когда создает иллюзию присутствия, то при этом безразлично, читаем ли мы вымысел или отчет о событиях подлинных: при полной иллюзии присутствия мы словно видим каждый предмет, и нашему уму, целиком поглощенному волнующими событиями, не остается времени на размышление» [Хоум, 1977. С. 96–97].

В теории Хоума можно видеть один из конкретных способов, которыми пролагала себе путь эстетика антириторического слова. В пределах сенсуализма XVIII в. воздействие такого слова нарочито ограничено «эмоцией» и оторвано от «истины» и «размышления», с которыми слово риторическое сосуществовало в нераздельной связи и которые вновь должно породить, полновесно и полноценно, антириторическое слово реалистической литературы XIX в.

Однако Хоум замечательно точно описал тот предел, к которому стремится антириторическое слово,— это сама реальность, воссоздаваемая в ее полноте, воссоздаваемая иллюзорно, с эффектом присутствия.

Правда, Хоум, рассуждая об *иллюзии присутствия*, не говорит специально о романе. Но это здесь как раз и не необходимо! На память ему естественно приходят описания Гомера, знаменитые своей чувственной наглядностью, и естественно приходит мысль о театре, о драме как средстве добиться полнейшей иллюзии. То, что говорится у Хоума о иллюзии присутствия, как оказывается, исторически идет на пользу совершавшемуся переосмыслению романа и, еще вернее сказать, входит в круг проблем романа, осмысляемого как универсальный жанр²¹.

И.Я.Энгель, берлинский писатель конца XVIII в., один из так называемых популярных философов, развивал мысли Хоума в работе «О действии, разговоре и рассказе» (1774): уже у него театрально-драматический элемент призван обогатить иллюзию реальности именно в *романе*, в повествовании, так что драматически-диалогическое повествование должно обеспечить максимальное приближение образа действительности к читателю (так сказать, к глазам зрителя), перенося действие произведения из прошлого в настоящее [Энгель, 1802. С. 101–266]²².

И, наконец, у Ф. фон Бланкенбурга, автора значительного «Опыта о романе» (1774) [Бланкенбург, 1965], все новые поэтологические проблемы выступают под знаком *романа*. Бланкенбург дополняет Дидро, который требует от писателя точного, иллюзорного воспроизведения картины обыденной, бытовой реальности²³, дополняет тем, что требует последовательного разворачивания характера «от колыбели до полного созревания, как у Филдинга» [Бланкенбург, 1965. С. 519], причем во взаимосвязи характера и действия (характер, формируемый условиями своего существования, имеет приоритет перед ситуацией и действием). Внешняя полнота реальности дополняется в романе полнотой изображения «внутреннего человека», на чем Бланкенбург ставит особый акцент. Роману, каким представляется он Бланкенбургу, оказывается важен весь опыт литературы, прежде всего драматической, — характеры Шекспира учат романистов воспроизводить реальные характеры в их развитии. Драма изнутри пронизывает роман (как и у Энгеля): «Весьма различное впечатление производит то, что совершается на наших глазах, и то, что нам рассказывают о совершившемся. Скупой рассказ о событии производит впечатление слабое и не возбуждает наши чувства, — романист может избежать этого, если сумеет превратить рассказ в действие» [Бланкенбург, 1965. С. 494].

Полнота передачи реальности усиливает впечатление иллюзорного присутствия при событии. Только у Бланкенбурга, для которого особо ценна реальность внутреннего, духовного мира, внутренних закономерностей действий и событий, особое значение приобретает полнота раскрытия причинных связей событий [Бланкенбург, 1965. С. 495–496]. Поэтому, хотя роман и не достигает той иллюзорности, что драма [Бланкенбург, 1965. С. 392], он превосходит драму полнотой образа действительности, который воссоздает читатель.

Роман у Бланкенбурга становится *универсальным* жанром, осознается как таковой: «Если Бланкенбург в своем трактате постоянно переходит от романа к поэзии вообще, от романиста к поэту вообще, то причина этого заключена в том, что жанр романа с его воспроизводимым миром объектов и возможностями воздействия почти равен целой поэзии, а потому что верно о поэзии в целом, верно и о романе» [Вельфель, 1974. С. 51].

Бланкенбург осознает *реальную* универсальность романа. Как справедливо замечает К. Вельфель, тезис Бланкенбурга о том, что современный роман — наследник эпоса древних, совсем не нов [Вельфель, 1974. С. 41]. Можно даже скорее думать, что сопоставление эпоса и романа — это общее место риторической теории XVII–

XVIII вв. Нужно подчеркнуть при этом, что теория Бланкенбурга не остается в русле такой традиционной риторики, — он начинает открывать универсальность (и тотальность) романа на противоположном по отношению к риторике краю. Полнота романа — это полнота увиденной жизни, реальности. В основе такой полноты — не заданная общая смысловая мера, а мера самой действительности, ее внутренний закон. Слово, чтобы стать здесь эмоциональным, моральным, осмысленным, должно сначала пройти сквозь жизнь, уничтожиться и восстановиться в ней. Сама действительность, находя свое полное выражение в антириторическом слове, «романизируется». Если же принять во внимание, что поколение Бланкенбурга (Блэкуэлл, Вуд, Гердер, Гёте) впервые открывало для себя не заслоненного риторической традицией Гомера, то дориторическая мощь действительности Гомера сослужила службу антириторическим исканиям этого времени. *Противоположная* риторической теории позиция окончательно была достигнута Гегелем, который сопоставлял современный роман не с риторически-понятым эпосом (как барочные теоретики и большинство теоретиков XVIII в.), а с эпосом древним, гомеровским, передающим, по словам Гегеля, «изначально-поэтическое состояние мира». Новый роман — это современная эпопея гражданской жизни («die moderne bürgerliche Epopée») «с богатством и разносторонностью интересов, условий, характеров, жизненных обстоятельств, с широким фоном целостного [тотального] мира» [Гегель, 1838. С. 395]²⁴. Роман, как и эпос, говорил Гегель, «требует тотальности (т.е. целостности и полноты) созерцания мира и жизни, многосторонний материал и наполнение которых выступают наружу в индивидуальном событии, служащем центром для целого» [Гегель, 1838. С. 396].

Постигнутая в эпоху Хоума — Дидро — Бланкенбурга — Гегеля универсальность романа, естественно, отражена и в современной литературной теории; по наблюдению одного из литературоведов наших дней, «как раз теоретики романа, например Шпильгаген, Э.М.Форстер, Коскимизс, выходят за рамки романа, когда занимаются классификацией Жанров, выдвигают тезисы, значимые для художественной прозы вообще; а напротив, исследуя жанр романа как таковой, они необходимо занимаются общей культурной историей» [Лэммерт, 1972. С. 15].

Исторический смысл жанра романа, каким он начал осознаваться с XVI–XVII вв., и состоял в том, чтобы преодолеть как заданность «предвзятость» риторического слова, так и ограниченность литературного жанра вообще. Еще в глубине почти не тронутой риторической системы роман начинает складываться не столько как

«прозаический» наследник старинного стихотворного эпоса, сколько как антагонист риторического слова с его универсальной функцией. Задача романа — не уничтожить универсальность слова, но восстановить ее через полноту (тотальность) до конца проанализированной действительности. *Образ* этой действительности первенствует в романе даже и перед словом.

Заметим, что те мыслители XX в., которые принимали роман за риторический жанр, как раз переворачивали исторически сложившееся положение вещей. В романах XIX–XX вв. могла, впрочем, возникать вторичная риторика — явление, основанное на том, что в слабых и второстепенных образцах романа слово отрывается от образа действительности и, собственно говоря, уже не передает его, а обретает «самостоятельность». Но тогда это уже не самостоятельность универсального, собирающего в себе всякий смысл риторического слова, а холостой ход пустого слова, не умеющего восстановить свою универсальность и осмысленность изнутри действительности.

2. *Роман и проблема повествования.* Роман как антириторический жанр (универсальный и тотальный), как воплощение антириторического слова рождался на стыке огромных исторических эпох. Точно то же самое можно сказать о романе, рассматривая его и в плане *повествования* как проблемы. И как повествование своего рода роман есть запечатленный итог столкновения исторических эпох.

Впрочем, в повествовании не обязательно нужно видеть проблему. Ведь если считать, что повествование — это просто рассказ о каком-то событии, пусть рассказ литературно организованный, то может показаться, что тут совершенно нет проблемы, поскольку люди рассказывали друг другу всегда и везде, каковы бы ни были эти «сказания» (*mythoi*). Восклицание героя романа Р.М.Рильке «Мальте Лауридс Бригге» воспринимается тогда (и по справедливости) как трагическое свидетельство безъязыкого — утратившего способность к человеческому общению времени: «Чтобы люди рассказывали, рассказывали на самом деле, — это, должно быть, было до меня. Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь рассказывал» [Рильке, 1959. С. 117].

Перед огромной массой всего *рассказываемого*, причем рассказываемого незатрудненно и с искусностью, что дала литература XIX–XX вв., нелегко представить себе, что в самом рассказывании может быть какая-то сложность для рассказчика.

Теперь читателю и исследователю очень часто кажется условностью, условной рамкой или орнаментом в литературе прошлого

то, что на самом деле выступает как *условие* ее существования. Точно так же, в более широких масштабах, риторика, риторическая система, риторическое слово выглядят скорее чем-то неудобным, несвободным, скованным, «еще не» совершенным. С позиции, например, реалистического романа XIX в. это так и есть, а поэтому, смотря на то, как романские начала начинают подспудно подрывать риторическую систему (а это была система *мысли*, не только *оформления* речи), невозможно не проникнуться симпатией к этому победоносному новому.

Однако сам роман XIX в. весьма несовершенен с позиций морально-риторической системы, с точки зрения тех задач, которые ставились в ней в разные века. Нечто подобное происходит и с проблемой повествования. Так, например, современному читателю очень легко может представиться, что рассказы о дружбе (среди скифов и среди греков), которые содержатся в «Токсариде» Лукиана, могли бы просто существовать отдельно, вне диалога с его поучительной интонацией,— стоило бы писателю захотеть, и он написал бы сколько угодно таких отдельных рассказов. Читающий «Декамерон» Боккаччо может не задумываться над тем, что, возможно, циклическая форма этого произведения древнее, чем форма самого рассказа, который объединяется в цикл вместе с другими. Рамка цикла воспринимается как не столь существенная по сравнению с занимательностью боккаччиевских новелл. Читателю, знающему, что объединение новелл в циклы у Гёте и Виланда на рубеже XVIII–XIX вв., позднее у Гофмана или В.Ф.Одоевского, было делом сознательного эстетического выбора и композиционным приемом, трудно задуматься над тем, что в древних произведениях без той или иной «рамки» был бы невозможен сам «новеллистический» рассказ.

Лессингу, рассуждавшему в «Лаокооне» о гомеровском щите Ахилла, казалось, что Гомер даже все одновременно существующее непременно представляет как разворачивающееся во времени действие, что даже созданную вещь, произведение, он представляет как создаваемую, производимую. Но ведь ситуация могла быть обратной: Гомер нуждался, для того чтобы обеспечить движение во времени, в овеществленных, рельефных изображениях-символах смысла, наглядно собирающих в себе и пластически ограничивающих собою все временное. Значительная часть гомеровского эпоса — это описания, а также моменты пребывания, когда поэт углубляется в ситуации и вещи. Поэзия пребывания не спешит вперед: в ней нет задержаний как частных приемов и нет целого *исторического* сюжета. Послегомеровские циклические поэты, напротив, рассказывают

историю от начала и до конца: отдаленные предшественники риторической системы, они предчувствуют то моральное видение и ту историческую истину, какие будут как неотъемлемое достояние принадлежать риторическому слову.

Один из удивительных жанров эллинистической словесности — экфраз, описание реально существовавших или придуманных изображений [Брагинская, 1977. С. 259–283]. Такое изображение — всегда носитель сюжета и толкуемого в связи с ним смысла. Поздняя экфраз как обособившийся жанр покоится на куда более широком основании. Во-первых, она укоренена в самой греческой культуре: «потребность передавать словом изображение и уверенность в целесообразности этого странного предприятия характеризуют греческую культуру в целом» [Брагинская, 1977. С. 263]. Во-вторых, она, по всей видимости, отражает и более общезначимые закономерности повествования на определенном историческом этапе. У экфразы два полюса — аллегорический смысл и то созерцание пластической художественной вещи, которое приобретает сверхъясность видения (*enargeia*) и доводится до читателя-зрителя с интенсивностью видения. Изображение дает толчок к толкованию тайн, к их «откровению»: таков диалог «Картина» Кебета (I в. до н.э. или I в. н.э.) — произведение, весьма важное и для новоевропейской культуры, поскольку оно было очень популярно в XVI–XVIII вв. Подобный тип откровения, или видения, в основе которого — изъяснение таинственного изображения или художественного создания спутником-толкователем, сохраняет постоянные структурные черты на протяжении тысячелетий. «Видение Туркилла» [Шмидт, 1978], произведение, созданное в начале XIII в. в Англии, повествует о тайнах загробного мира: этот мир не хаотичен, а художественно-конструктивен; спасенные души обитают в «храме удивительного строения», расположенном в центре мира, а души погибшие пребывают в беговом театре, выстроенном на склоне горы. Кульминация жанра — «Божественная комедия» Данте с конструктивно продуманным и пластически-художественным построением ее миров.

Связь морального толкования с изображением или архитектурным сооружением тайного смысла очевидна: экзегеза берет начало в изображении или упирается в него.

Ближе к проблемам романа такая ситуация, когда от изображения берет начало прямое развитие сюжета, романтическое повествование.

Это как раз и происходит в греческом романе.

Греческий роман располагает свое повествование под сенью священного изображения (*agalma*) бога или посвященной богу карти-

ны. С подобной экфразы начинается роман «Левкиппа и Клитонфонт» Ахилла Татия; экфраза — проэпий «Дафниса и Хлои» Лонга, спустя тысячелетие экфразами же полнится византийский роман об Исмине и Исминии XII в. (см.: [Полякова, 1979. С. 162–173]). Если даже экфраза в романе — момент орнаментальный, то, очевидно, без экфразы нет все же и самого романного повествования, как нет его помимо освященности романического действия присутствием бога Эрота у Ахилла Татия, Ксенофонта Эфесского или Харитона, Пана в «Дафнисе и Хлое» Лонга. Последний роман весь целиком, как предупреждает проэпий, следует понимать как экзегезу изображения, пластически выраженного, единовременно представленного смысла.

В дориторическом эпическом повествовании ситуация сходна в том отношении, что это повествование немислимо, *неосуществимо* вне гексаметра. Аристотель еще прекрасно понимал, что эпическое повествование по обычаю и «по природе» совершается в таком метре (а не просто пользуется им). В эпосе Гомера и в греческом «романе» (уже риторическом жанре) повествование опирается на такие средства своего осуществления, которые лежат *вне пределов конкретной ситуации рассказывания как такового*. Но сейчас названы лишь две различные (притом не имеющие ничего общего между собою) формы повествования. Дориторическая словесность и словесность риторическая обладают подлинным богатством различных техник рассказывания, высоко развитым *искусством* рассказывания, но они в определенном отношении совершенно не знают, что такое значит рассказывать, повествовать. Герой Рильке жил в эпоху, которая утратила язык, способность общения, умение передавать, *что и как было*, — не в столь отдаленные от него времена люди еще, собственно говоря, *не* научились рассказывать. Рассказ и в дориторическую пору, и в долгую эпоху господства риторической системы всякий раз получается, складывается не прямым путем: всякий раз, чтобы рассказ, повествование осуществились, должны быть включены такие «механизмы», которые прагматически не имеют никакого касательства к повествованию о том, что и как было. Поэт-рассказчик поэтому никогда «просто» и не повествует. Так древний историк, повествуя о том, что и как было, вводит в свое повествование моменты иррациональные с точки зрения историографии XIX в.: речи, которые произносят и *не могут не* произносить у него полководцы, речи, даже фактически не засвидетельствованные, — неотъемлемый элемент исторического повествования; эти речи останавливают течение истории, раскрывают его изнутри, создают ситуацию наглядного пребывания *при* исторически совер-

шающемся. Для историка XIX в. вымышленные речи противоречат требованию исторической правды, а для историка-повествователя древности — в них не просто риторический орнамент повествования, но и его непереносимое условие. Подобные условия, как можно убедиться, бывают весьма разными, они зависят от времени, от состояния литературы, от жанра, но всякий раз они таковы, что не позволяют осуществиться простой ситуации рассказывания, когда писатель «попросту» поведал бы читателям, что и как было (фактически или в вымышленном сюжете), когда он просто снабдил бы читателей точной и ясно изложенной «информацией» (о событиях). Этому соответствует то обстоятельство, что риторическое слово никогда не «облегает» вещи и события гибко и плотно, оно не стремится к ним, чтобы передать их конкретность, их существование и развитие *от* них самих, с их стороны, их «голосом», но что риторическое слово «вытягивает», абсорбирует их смысл, конденсирует его в себе. Вещи и события осмысляются в слове, в нем «приходят к себе», иногда ярко и конкретно вспыхивают в слове, но никогда не складываются в сплошную и полную действительность, разворачивающуюся последовательно и непрерывно, при этом даже как бы теснящую (в сознании читателя) слово, переключающую внимание на себя, на свой живой образ. Повествование *риторическое* никогда не бывает гладким, строго планомерным, сводящимся исключительно к цели передачи события в его последовательности, точности и простой ясности. Всякие формы *отклонения* от *прямой цели* повествования тут неизбежны. Но и самой такой цели *еще нет*, несмотря на существование (как сказано) различных «техник» рассказывания, которые еще не дают рассказа как такового.

И дориторическое эпическое, гомеровское слово, которое как бы льнет к вещам и с редкостной наглядностью и вещественностью восстанавливает их облик, не знает еще такой цели «прямого» и «простого» последовательного рассказа.

И еще одно, связанное со сказанным, важнейшее обстоятельство. Гомеровский эпос немыслим вне стиха и определенного метра. Напротив, и риторическая теория иногда полагала, что всякое содержание можно излагать безразлично стихами или прозой (хотя в фактической истории словесности подобного безразличия почти никогда не было!). Наконец, когда в XVI–XVII вв. возникает современный, новоевропейский роман, он возникает как роман прозаический и как такой прозаический жанр подспудно и чаще всего незаметно для теоретиков риторики противоречит риторической системе. Он противоречит тем, что утверждает *прозаическое слово*, которое *не* противоположно стиху. Оно мыслимо *только* как

прозаическое, настолько, что романная проза может позволить себе включить внутрь жанра и любой стихотворный фрагмент, и целое стихотворное произведение (как раздел), и может *даже*, в виде смелого и исключительного эксперимента, заменить стихом свою прозу.

Смысл романной прозы (*не* противоположной стиху и *не* безразличной к форме изложения) — во внутреннем *обращении* (переворачивании) функции слова. То, что было совсем непонятно (и не могло быть понятно) теоретикам XVII–XVIII вв. и что так ясно видно теперь: романное слово, слово закономерно прозаическое, с самого начала идет от действительности, от события и вещи; оно есть послушная, гибкая, податливая, нежная, прозрачная оболочка образа действительности, который строит писатель-романист. Слово становится голосом действительности, ее конкретности, оно может теперь бесконечно углубляться в ее конкретный облик. Только теперь вещь и событие действительности могут быть взяты как нечто совершенно *конкретно-реальное*, и романное повествование может теперь пользоваться всякой исторически сложившейся техникой рассказа, повествования, может пользоваться ею *свободно*, а потому даже может и всячески обыгрывать, отстранять ее. Теперь техника — во владении романиста, а не рассказчик — во владении определенной техники. В риторическую эпоху слово (в самых разных отношениях) владеет писателем, поэтом, оно выше и главнее его; теперь свободно повествующий писатель владеет словом, оно — в его власти, в его воле, а потому открывается и возможность разнообразного *произвола* в пользовании словом и всякого злоупотребления словом.

Для писателя-романиста в принципе *нет уже ничего*, что, находясь в произведении, лежало бы *вне* целей повествования. Нет ничего внешнего, что было бы задано писателю, что управляло бы его повествованием помимо его воли, что не стало еще *его* волей, — в *слове* нет ничего такого, чем бы писатель не овладел. Теперь повествование может осуществляться беспрепятственно-целенаправленно, и теперь уже только писатель решает, *каким* быть повествованию, как и в связи с какой необходимостью нарушить его гладкий, плавный и свободный ход, как отстранить его, как и почему задержать²⁵.

Именно благодаря такой же свободе слова как «голоса» самой действительности, голоса, слышимого через писателя и благодаря ему, роман стягивает к себе все возможные «техники» и приемы рассказывания, повествования, от более непосредственных фольклорных и жизненно-бытовых форм до риторически-искусных. Так,

роман не просто противостоит старинной романской форме новеллы и не стоит как жанр рядом с нею, а он усваивает и ее опыт. Роман не исключает новеллу, как не исключает романная *проза* возможности пользоваться стихом, но он становится к ней в совершенно иную плоскость. Проливаясь в действительность и становясь «голосом» ее, романное слово предопределяет объемность романа — роман как крупный жанр: он охватывает действительность, стремится к этому, выговаривая реальное бытие. Роман — крупный жанр; новелла, рассказ, анекдот — «малый жанр», но такое рядоположение лишь формально и условно. На самом деле роман стягивает внутрь себя силы и энергии всякого повествовательного жанра, проращивает в себе все зерна повествовательности — все то, что прежде, до романной прозы с заложенной в ней универсальностью, было разбросано, рассеяно среди литературных жанров, все то, что до романа осуществлялось как бы «искусственно», через сторонние *прямым* целям повествования «механизмы».

Вот почему повествование, повествование романное, универсальное — как охват «голосов» действительности, действительно возникает на стыке эпох, на том самом стыке и столкновении их, которое совершалось тогда, когда «покой» и систематическую устойчивость долгожительствующей риторической системы, казалось, ничто еще не нарушало, — в глубине словесности XVI–XVII вв.

Как это часто и бывает на стыках эпох, в периоды внутреннего превращения явлений, романное слово XVI–XVII вв. соединяет в себе противоположные полюса. Это — и риторическое, и «про себя» уже антириторическое слово. Как слово антириторическое оно должно вводиться в движение» чем-то таким, что лежит *вне* пределов повествования с его целями. Слово антириторическое это исключало бы. Но тот момент, который обеспечивает космос барочного романа и дает ему осуществиться, таков, что он незаметно позволяет уже проявиться и антириторическим потенциям слова. Риторическое слово заведомо наделено — или «обременено» — истиной морального видения. Но эпоха барокко, задумываясь над сутью романа, эту истину полагает в его *верности фактической истории*. История же, которая здесь как бы задается, «навязывается» слову, и есть такой элемент, в котором только естественно осуществляться повествованию, а потому риторическая «заданность» совпадает тут с нуждами самого зарождающегося антириторического слова. Это исторически замечательное соединение, свидетельство тонкой диалектики, на каждом шагу осуществляемой в самой истории!

Теория барочного романа, теория риторическая, определяет возможные отношения между *повествованием и историей*. Эта теория даже красива и гибка.

Зигмунд фон Биркен, выдающийся руководитель нюрнбергского поэтического ордена, классифицирует (1669) исторические сочинения следующим образом:

1) анналы, хроники — это «самый обыденный вид исторических сочинений», состоящий в том, что «история передается в ее природном порядке, с названием лиц, мест и времен»;

2) «поэтические истории» — «они сохраняют подлинную историю с ее главными событиями, но примысливают много побочных обстоятельств и рассказывают события не в том порядке, как они происходили»;

3) «исторические поэмы» — «они либо излагают подлинную историю под покровом вымышленных имен, иначе упорядочивают события по сравнению с тем, как происходили они реально, и умножают историю иными, вероятными событиями, либо целиком и полностью измышляют историю» [Кемпель, 1970. С. 11–12; см. об этом: Фосскамп, 1973. С. 11–15; Фосскамп, 1967. С. 53–55; Варенбург, 1976. С. 114–119].

Те названия двух основных исторических жанров, которые очень неловко переданы здесь как «поэтические истории» и «исторические поэмы», у Биркена звучат очень четко: они задуманы им как симметричные относительно друг друга «*Gedichtgeschichte*» — «*Geschichtgedicht*». Различия двух жанров в том, что соотношение подлинной истории и вымысла меняется в них на обратное: в одном случае «вероятное» есть привходящий момент и лишь подкрепляет исторически-подлинное, в другом — «вероятное» теснит историческую фактичность. Разграничение жанров у Биркена остается в плоскости аристотелевского суждения об истории и поэзии, «которая философичнее и серьезнее истории» [Аристотель. Поэтика, гл. 9, 1451 b 5–7], но существеннейшим образом модифицирует свой подход. Теперь *история* в ее фактичности и осуществленности становится внутренней мерой и регулятивом поэтического. *Фактической*, реально осуществившейся истории может в крайнем случае и совсем не быть в поэтическом произведении, но такой крайний случай и возможен лишь на фоне *плавно* претворяемой в поэтических произведениях *исторической* меры. Биркеновские симметрично поименованные поэтические жанры простираются от «опоэтизированной истории» (*Gedichtgeschichte*) до «историзированной поэзии» (*Geschichtgedicht*), как уже довольно точные можно было бы передать такие названия. В том крайнем случае, когда поэтическое со-

чинение не воспроизводит реальных событий истории, поэзия создает историю *вероятную*, а такая вероятная история есть как бы возвращение истории к себе в моралистически-обобщенном виде: исторические вымыслы (*Geschichtmähren*) «несомненно, куда полезней, нежели фактическая история, поскольку вольны говорить под покровом истины, вводя все, что только необходимо поэту в его благих намерениях и что служит назиданию» [Кимпель, 1970. С. 12]. Возвращенная к себе история совпадает с моральным уроком, преподанным в самых широких масштабах мира (ср. у Аристотеля: общее <to catholoy> — поэзии, и единичное, конкретное <to cath' hecaston> — истории). Таким образом, у Биркена все жанры исторического повествования располагаются между двумя полюсами фактической, однако поэтически претворенной, и вымышленной, возвращенной к себе, к своему моралистическому смыслу истории. Все эти плавно переходящие друг в друга жанры Биркен рассматривает как многообразное изобильное целое: «Эти опозтизированные истории и историзированные поэмы (из числа которых необходимо только исключить бестолковые педантические измышления и уродства вроде “Амадисов”) соединяют пользу и развлечение, они златые яблоки преподносят в серебряных чашах и улащают горькое алоэ истины медом вымышленных обстоятельств. Это — сады, в которых растут и зреют на древах истории плоды учений политики и добродетели, среди гряд приятной поэзии. И это подлинные придворные и аристократические школы, благородно воспитывающие душу, разум, нравы и вкладывающие в уста изящные благонравные речи» [Кимпель, 1970. С. 14].

Все это многообразное целое *размерено* историей и ее воплощает. Это целое нужно еще конкретизировать, и для современных представлений о литературе, для современного читателя примеры жанров, которые приводит Биркен, надо полагать, всегда окажутся довольно неожиданными. Вот эти примеры:

1) анналы, хроника — библейские книги Моисея, книги императоров Юлия Цезаря и Августа;

2) «поэтические истории» — «две части самой первой и древнейшей истории у язычников», т.е. гомеровские «Илиада» и «Одиссея» («о великом путешествии по свету²⁶ греческого героя Улисса»); «Энеида» Вергилия;

3) «исторические поэмы» — библейские «Книга Товита» и «Книга Юдифь», у греков — «Исмина» (т.е. «Исмина и Исминий», роман, который приписывался тогда Евстатию), «Левкиппа» Ахилла Татия, «Дафнис» Лонга, «Хариклея» Гелиодора; на латинском языке — «Психея» Апулея, «Аргенида» Барклая (1621), на новых

языках — произведения Монтемайора, д'Юрфе, Сиднея, Бьонди и т.д.

Неожиданной оказывается в этом списке очевидно проявляющаяся в нем *широта* в подходе к *фактичности* истории. История берется широко; Биркену чужды педантические и рационалистические оговорки, сомнения относительно подлинности исторического материала. Это крайне важно! В эту эпоху господства риторического слова, слова, которое в то же время всячески систематизируется, теоретически проясняется, — в канун своего падения, в эту эпоху фактичность истории, запечатленной в произведении, устанавливается не принципиальным и требующим кропотливого анализа сопоставлением произведения с материалом истории, отраженным в научном знании эпохи, — нет, о *фактичности* истории все еще свидетельствует *само* определенным образом организованное риторическое слово. Эпос, трактуемый вполне однозначно как риторический жанр, *тем самым* уже несет в себе свидетельство своей исторической правдивости, причем эта правдивость означает только, что основные события переданы здесь верно и что они, разумеется, украшены многими вымышленными событиями и обстоятельствами второстепенного, побочного значения, — вымысел не способен исказить верно переданную суть исторических событий. Казалось бы, как *узко* трактуются здесь гомеровские поэмы! А в то же время — как *широко* трактуется история! Какое великое доверие проявлено здесь к поэтическому слову, которое устанавливает историю и, устанавливая, заверяет в ее подлинности, истинности. Слово утверждает здесь историю и, повествуя о ней, слагает ее и как истину факта, реальной совершенности, и как истину смысла, морального значения.

Поэтому, с одной стороны, второй и третий жанры исторических сочинений, названные у Биркена, в общих чертах соответствуют отграничению эпоса и стиха от романа и прозы. Но, с другой стороны, смысл биркеновской классификации заключается не в разграничении, а в создании сплошного перехода между жанрами. Ведь все они подчинены теперь *одному* основанию, и это основание есть история как мера. Причем жанры в своем переходе построены не так, что «историчность» в них убывает, но так, что «история» поворачивается в них разными сторонами: «фактичность» тает — в то время как история идет в глубь себя, в глубь своего смысла. Не так важно разграничение: переходя к немецкой литературе, Биркен оба жанра (второй и третий) объединяет вместе, и у него в одном ряду стоят три известных перевода барочного века — перевод «Дианы» Монтемайора, сделанный Куффштейном, *стихотворный* перевод

«Тассо» Дитриха фон дер Вердера и «Аргенида» Мартина Опица. Для Биркена не столь существенно различие стиха и прозы, сколько сам принцип «поэтизации» истории, принцип, углубляющий и в конце концов выводящий наружу смысл истории, т.е. здесь ее моралистический смысл. И для Биркена не столь существенно различие эпоса и романа, как действие в них общего принципа. Поэтому у Биркена, с одной стороны, графа «эпоса» (его второй жанр «исторической поэзии») заполнена крайне слабо (названы всего лишь Гомер и Вергилий) и совсем не доведена до Нового времени, а с другой стороны, он и не пользуется словом «роман», поскольку ему важно не *отличать* роман от других жанров, а уяснять смысл *повествования* в целом.

И именно благодаря этому все различные жанры исторических «сочинений», т.е. все типы риторического *повествования*, слова, выстраиваются в один ряд — от *хроники* и до *романа* (поскольку безусловно к жанру романа тяготеет большая часть названных Биркеном «исторических поэзий», среди которых Биркен особо выделил «Geschichtmähren», т.е. «исторические вымыслы», «мифы», «сказания»).

Таким образом, Биркен создает весьма стройную теорию повествования, или «исторического сочинения». При этом слово «история» Биркеном понимается одновременно и подчеркнуто, напряженно (коль скоро история есть фактичность и подлинность совершающегося), и в самом широком обыденном смысле (все совершающееся есть «история», всякий рассказ передает «историю»). Замечательно то, что биркеновская теория повествования выступает как своеобразная теория складывания *романного слова*. А именно романное слово подытоживает несколько уровней повествовательного «исторического» слова; уровни таковы:

- 1) уровень хроникальный (реляция о совершившихся фактах);
- 2) уровень «поэтический», обогащающий и «украшающий» историю (риторическая *factio*, как можно было видеть раньше, взаимосвязана и неотрывна со слогом, с *Auszierung*, со стилистической работой писателя);
- 3) уровень поэтического творения истории, создающий ориентированный на фактичность исторического рассказ о действительных или вымышленных событиях.

Этот третий уровень и создает романное слово, как понимал его Биркен. На этом уровне различие между событием реальной истории и вымыслом в значительной мере стирается: всякий вымысел *уподобляется* истории, в то время как реальность события уже добыта, восстановлена изнутри романного слова. Но между тем и

такое романное слово продолжает оставаться связанным с хроникой, с хроникальным стилем реляции, поскольку оно так или иначе ориентировано на историю, далее — на фактичность истории и обязано удовлетворить требованиям такой фактичности. Такое романное слово передает или воссоздает фактичность истории. Оно утверждает либо фактичность реального, либо фактообразность вымышленного, а потому все равно остается хроникальным. От эпоса, незначительно отступающего от правдивости истории, роман берет затем его творчески-поэтическое утверждение правды истории, берет то гомеровское начало, которое в целом не было еще даже осознано эпохой барокко, а между тем, как можно судить по его теоретическому отражению, уже проявляло свою мощь.

Теория Биркена действительно улавливает тот исторический момент, когда повествование, вообще рассказывание 1) приобретает систематизированный, осознанный вид, а потому 2) может уже становиться в принципе, в перспективе *самоцелью*, а вследствие этого уже вторично, 3) делаться средством достижения других, художественных, мыслительных целей. Другими словами, люди теперь (в этот исторический момент, который, конечно, как момент исторический, длится довольно долго) учатся рассказывать ради рассказа, и такой рассказ может уже нести разнообразные идейные функции. Вместе с тем повествование и перестает быть таким процессом, само осуществление которого возможно лишь как следствие совершенно иной установки и которое подчинено другим, заранее заданным и «не взятым внутрь» целям. Момент, который улавливает теория Зигмунда фон Биркена,— это поистине блестяще схваченный момент внутреннего поворота в риторическом слове; сам этот поворот наружу, в теории и в романной практике, выходит лишь косвенно; сам он, *как таковой*, еще не может и быть осознан (для этого нужны века!). И замечательно то, что «ради» этого поворота приводятся в движение огромные силы и осмысливается целая литературная традиция, начиная с Библии и Гомера.

Момент, теоретически осмысленный Биркеном,— это момент широкого и всестороннего смыкания истории и слова. В результате, в самом конечном итоге такого смыкания, для литературы была завоевана *историческая конкретность романного повествования*. Или, иначе, был завоеван сам жанр романа, раскрывающий историю в ее наглядной конкретности, осуществляющий повествование как наглядное явление (хоумовский эффект присутствия) исторической реальности.

Но это были пока еще отдаленные последствия смыкания истории и слова. Пока же можно присутствовать лишь при том, как

слово внутренне переключается на иные функции, как ему задается иное направление развития.

И это как раз очень важный, исторически грандиозный момент! Отметим, что как раз высокий исторический роман барокко, который как жанр «аристократический» почти всегда был подозрителен социологически мыслящему литературоведу или историку культуры, только и мог, при своей широте, при своих творческих амбициях (подражание самой вселенной и самому создателю!), осуществить смыкание истории (мировой истории) и универсального риторического слова. Тут и рождается как итог широкое повествование с его всевозможными, позднее выявившимися потенциями углубления, развития, тут и рождается романное слово, которое должно охватить всю полноту действительности и передать ее в целом, полном, явном, наглядном *образе*. Сугубая условность такого барочного романа (что, казалось бы, дальше от непосредственной жизни и от наглядно-вещественной действительности?) служит ключом, отпирающим совсем новые, неожиданные просторы творчества и фантазии. Сливая хроникальность и вольную фантазию «измышляющего» действительность слова (слияние, которое тоже кажется пороку сухим и не очень-то «вкусным»!), барочный роман добивается того, что все столь разнообразные и рассеянные энергии рассказывания тоже сводятся в одно, притом постепенно подчиняются цельному образу действительности в ее правде. А если посмотреть иначе, с другой стороны, то вся *правда* подлинно художественных романов позднейшего времени обеспечивается совершившимся тут слиянием, или смыканием, *фактичности* истории и вольного слова.

XVI–XVII века — это в европейских литературах только начала великого романного слова, но это начала того слова, которое разовьется в невиданно-обширный и многоликий образ действительности и в неслыханную прежде полифонию *ее голосов*.

Все это, как ветвистое пышное дерево, вырастает из скромных побегов. Но эти скромные побеги — результат могучего синтеза, который перестраивает риторическое слово, делает его средством, орудием повествования и подспудно, постепенно обращает в средство и голос самой действительности. Начала могут казаться невзрачными, а педантичность риторической реляции — навязчивой, мелочной, отвлеченной, искусственной, засушенной:

«Господин Кай Фабий, падуанский наместник, получил на девятый день отправленное ему тринадцатого числа апреля месяца послание госпожи Статире, которое пробудило в нем в одно и то же время удивление, радость, страх, надежду и любовь. Он удивлялся новым вестям, сообщенным ею, радовался высокой чести, которой

удостоились юные князья, сыновья его родственницы, но боялся, что Феста и Аврелия вместе с его сыном ждет в Африке какое-нибудь несчастье, он надеялся при этом, что бог сохранит их, и воспыл любовью к княгине Барсене, жениться на которой предложила ему Статира. Было приятно ему и то, что его побочный сын Статиклеон был осчастливлен возможностью столь высокого брака. Он охотно порадовал бы такими добрыми вестями и свою сестру в Праге, и других, если бы это не было категорически запрещено ему в письме, и хотя он понимал, что таково было желание самой великой княгини, а он не желал делать что-либо вопреки ей, то он все же не преминул порадовать своих хотя бы чем-нибудь, а потому написал своей сударыне сестре о том, что по достоверному рассказу одного корабельщика государь германский и богемский вместе со своим сыном, а также государи шведский, датский и фрисландский со своими рыцарями живы и здравствуют; что они, выступив во главе войска против врагов Римской империи, скифов и персов, разбили их в кровопролитных сражениях, покрыв себя неувядаемой славой, захватили несказанно богатые трофеи, а многие парфянские и персидские князья перешли на их сторону. Великая государыня Мидии вместе с дочерью и другими важными дамами счастливо избежала опасности и, взяв с собою сокровища, отплыла по Гирканскому морю в Армению, а оттуда отправилась в королевство Каппадокию, в город Трапезунт и в Дамаск, где некоторое время и оставалась со своими свитскими дамами» [Буххольц, 1676. С. 1142–1143].

«Выше уже слышали, какую войну вел великий Людвиг против Гундевальда в Бургундии и против визиготов в Аквитании; в этой последней король Людвиг завоевал и оставил за собой города Тулузу и Нарбонну вместе со всем Провансом, покрыв себя такой славой, что слухи о его доблести дошли до греческого императора Анастасия в Константинополе, который переслал ему с важным посольством не только золотую корону, но и почтил его титулом короля и даже хотел, чтобы Людвиг удостоился титула августа, патриция и консула города Рима, с тем чтобы слава его осталась непреходящей в веках и Рим помнил об империи франков...» [Гриммельсгаузен, 1967. С. 64] и т.д.

Барочный исторический роман словно делает заимствования у исторической хроники, и в ином случае эти заимствования бывают похожи как две капли воды на тон хроники, безличный, хронологически упорядочивающий события. Но и барочный роман редко ограничивается сухой реляцией (а, как видно даже на примере из суховатого Буххольца, пропускает всякие исторические «сведения»

через призму личности, пусть наисхематичнейше очерченной, — как «господин Кай Фабий»). Притом реляция великолепно служит ему для разметки географических контуров (поистине головокружительных!) романного сюжета, а такие контуры тем просторней, чем фантастичней в их пределах обращение с самой буквой истории. Такой роман часто механически объединяет реальную историю и вымысел, ясно сознавая, что никакого обмана и введения в заблуждение тут, собственно, не может быть. *Смыкая* стиль реляции или хроники и поэтически-творящую фантазию, роман сразу же должен начать *размыкать* их, т.е. поднимать стиль хроники до уровня романного слова, как это получалось у Биркена. Реляция (даже о самых исторически реальных событиях) должна сразу же начать обнаруживать свой *мнимый* характер в рамках романа, потому что ее задача — не собственно информация, а прочерчивание внутри романа того — уже отнюдь не мнимого — пунктира историчности, который ставит всю романную действительность на твердую почву реальности. Мнимая реляция обеспечивает реальность образа действительности в романе — по меньшей мере, открывает путь к нему. Барочный роман от романа последующих времен отличается, правда, тем, что его прямая учено-историческая функция наделяет всякий факт, попавший в роман, неким весом в себе, припечатывает его как «сведение», как нечто полезное, тем не менее романное слово объективно уже устремилось прочь от такого универсализма функций. Уже сам барочный роман плетет узоры фантазии вокруг пунктира истории.

Фриц Мартини, исследовавший соотношение одного из разделов «Римской Октавии» герцога Антона Ульриха Брауншвейгского с правкой этого раздела, произведенной Биркеном, и с положенным в его основу историческим источником — рассказом Светония о гибели Нерона, сделал очень тонкие выводы о внутренних видоизменениях романного стиля в эту эпоху. В этом случае глубокая (в своих перспективах) теория Биркена прямо дополнена его же практикой (напомним, что и биркеновская теория повествования складывалась в связи с другим романом — «Араменой» — того же Антона Ульриха). Сейчас интересна общая сторона совершавшегося тогда процесса, а эта общая сторона прекрасно раскрывается в точных анализах Ф.Мартини. Вот главные направления изменений:

- 1) «освобождение» повествования от внешних по отношению к нему целей и задач произведения;
- 2) «освобождение» романного слова от универсальной функции риторического слова, от его самодовлеющего веса;
- 3) переключение слова на построение *образа* действительности;

4) дифференциация слова как «голоса» или «голосов» действительности.

Нетрудно заметить, что эти изменения взаимосвязаны и что каждый последующий из перечисленных моментов углубляет и усиливает предыдущие. Барочная эпоха только *начинает* осуществлять третий и четвертый из перечисленных моментов, т.е. только начинает переключать слово на создание образа действительности, только что отвлекается от притягивающего к себе все основное внимание слова. Если же говорить о дифференциации слова, то эта эпоха лишь отдаленно предчувствует такую ситуацию, когда словесная ткань романа вся пронизывается приведенными в смысловую связь голосами действительного мира, но уже и в рамках барочного романа ошутима потребность отойти от объективной цельности риторического слова и сделать его функцией от самого образа действительности.

Мартини пишет: «Антон Ульрих точно следует фактической стороне своего источника, но обогащает повествование реквизитом, более ясным описанием места действия, умножая число действующих лиц, включая дополнительные эпизоды, создавая драматически напряженные сцены с тесной причинной связью событий в них, с резкими нарастаниями к кульминации, в наглядной реализации действий, жестов, мимики. Он превращает сообщение историка в романтическую *fiatio*, в наглядное представление действующего, говорящего, велящего, чувствующего персонажа. <...> В центр внимания он ставит внутренний процесс в душе Нерона, цельный психологический портрет императора и таким путем приближается к изображению развитого субъективного мира с его внутренним состоянием, переживанием внешнего, саморефлексией» [Мартини, 1974. С. 52–53].

Сказанное Мартини прямо подводит романное сознание и романную технику Антона Ульриха—Биркена к порогу более нового и развитого, в частности реалистического, романа. Изложение Светония, в котором вспыхивают отдельные наглядно представленные ситуации (в которых Нерон произносит свои всем известные изречения «Какой художник гибнет!» и т.д.), превращается в «Римской Октавии» в более или менее последовательный процесс, в котором внешние события увязаны с раскрытием внутреннего психологического мира и в котором прямая речь почти уже становится внутренним голосом, внутренней речью персонажа.

«Антон-Ульрих заметно сдержан в языке и стиле — в противоположность неперменным принципам поэтического красноречия в барочной поэзии и прозе. Ему нужно не произвести впечатление

колоссальностью стиля и языка, подчеркнутостью смыслового содержания, а заставить читателя сопережить все рассказанное, причем сопережить эмпирически и рационально. Все рассказанное основано на исторической фактичности человеческого поведения, засвидетельствованного Светонием. Повествование руководствуется такой фактичностью, а не абстрактными, идеальными нормами, типами, и благодаря этому обретает жизненную правдивость» [Мартини, 1974. С. 81–82].

Мартини констатирует у Антона Ульриха—Биркена *сдвиг* в повествовательном стиле — сдвиг относительно обычной техники высокого барочного романа. Этот последний, можно сказать, консервирует все традиционное, а потому консервирует и все традиционные приемы торможения действия, создает островки пребывания, стилистического самодвижения — прочь от конкретной вещи, поскольку барочный стиль не способен всматриваться в вещь и рисовать ее [Виндфур, 1966. С. 81–82]: где только есть к тому повод, «барочный поэт останавливает действие, причем *elocutio*, напротив, расцветает у него в таких местах пышным цветом» [Виндфур, 1966. С. 80]. «Стиль “Октавии” создается не по тем принципам риторики, которые ориентируются на *stilus ornatus*, поэтическую *elocutio* и *genus altissimum* (самый высокий стиль.— *А.М.*)», — пишет Мартини [Мартини, 1974. С. 106]. У Антона Ульриха—Биркена можно отметить главенствующее значение «вещи», т.е. «динамического действия», и стиль направлен на «реальную связь», на рациональное обоснование действия, его ясность, прозрачность, аналитичность [Мартини, 1974. С. 106; ср. Хаслингер, 1970].

В соответствии с этим «повествовательный стиль их подчиняется мимезису (т.е. целям адекватного воспроизведения образа действительности.— *А.М.*) и не настаивает на своей поэтически-артистической самооценности» [Мартини, 1974. С. 107].

Иначе говоря, отсюда, из глубины позднего барокко, стала видимой вся перспектива последующего развития романа в сторону реализма. Это имплицитно стилистически и отказ в конечном счете от высокого стиля (как элемента предвзятости, заранее данной — через стиль — оценки).

Если все сказанное не ошибка, то только на той литературной стадии, к которой относится барокко, и в частности рассмотренная теория повествования З. фон Биркена, и осознается *повествование* как процесс, имеющий свою цель в самом себе, а потому способный служить базой для свободного изъяснения любых мировоззренческих позиций во всей их тонкости и полноте. Но именно тогда осознающее себя повествование устремляется к романному слову, во-

площадется в нем как полностью осуществляющем все возможности повествования. А эти возможности «освобожденного» повествования крайне велики — оно охватывает всякую «историю», от истории всемирной до истории частной жизни и от мирового события до анекдота и мелкого житейского происшествия²⁷.

На почве «освобожденного» повествования возникают в XVII в. такие неповторимые создания, как романная диалогия Иоганна Беера «Немецкие Зимние ночи» и «Быстротечные Летние дни» (1682–1683), с широкой картиной жизни провинциального дворянства, где испробованы многие манеры повествования, где бьет ключом старинная *Lust zu fabulieren*, где есть сколько угодно места и пустой болтовне (которая тотчас же делается элементом образа, «голосом» действительности). Это — кратковременный момент литературной истории, когда возможна как бы полная *непосредственность* повествования. Оно словно свободно от всяких норм, не только от жестких — высокого романа, но как бы и от всяких риторических правил. Повествование, которое обрело свободу от любых предвзятых целей, не склонно даже и к морализации (неизбежной впоследствии для просветительского и почти любого другого романа). Однако и такое повествование есть плод так или иначе совершившегося смыкания *истории* и *фантазии*, истории и романного слова. Иоганн Беер, который в иных случаях готов под напором неудержимой фантазии пуститься в измышления похлеще романов об Амадисе, в самом серьезном своем произведении, в названной романной диалогии, *историчен* в самом глубоком смысле слова. Он говорит о современности, но эта современность и покоится как раз на той — как сказано было выше — *фактообразности фантазии*, которая задает самые четкие контуры реального всему романному совершению. Тут достигнута та вольность «исторического вымысла» (*Geschichtmähr*), которая, согласно теории повествования З.Биркена, обретается, когда романное слово, проходя через разные уровни повествовательного слова (см. выше), отпечатывает их в себе, в своем складе. Такое слово как историческое — конкретно, а как поэтическое — философичнее истории. Оно с большой убедительностью рисует общее, типическое, среду и с большой конкретностью и наглядностью рисует образ бытия. Такому с силой утвердившему правдивость реального слову дозволено затем фантазировать, порой нимало не спрашиваясь с реальностью и с вероятностью.

Анализ теоретического текста Биркена показал, что в нем заключена не только классификация повествовательных жанров и не только теория повествования, но и в определенном отношении,

как бы в потенции, теория романа и теория романного стиля. При чем такая теория романного стиля создана на таком месте духовной истории и истории литературной, что оттуда хорошо просматривается перспектива дальнейшего развития романа. Романы Антона Ульриха, которые правил Биркен, показывают, что теория не расходилась тут с практикой. Значит, та историческая «точка», которая отмечена теорией Биркена,— это, действительно, один из поворотов в истории поэтического слова, один из моментов, когда риторическое слово обнаруживает внутри себя антириторическую направленность. Ей еще предстояло очень долго выбираться наружу, складываться в целое, подчинять себе все стороны романного жанра.

Благодаря такому «выгодному» положению в литературной истории теория повествования Биркена,— а она никак уж не должна была бы претендовать на обобщение всех тех явлений в повествовании, которые исторически возникли или сказались позже,— содержит в себе такую общую сторону, которая не потеряла значения для романа по сию пору. Она даже строит фундамент гораздо более содержательной теории романного стиля, чем многие теории, распространенные в современном литературоведении.

В 20–30-е годы XX столетия были особенно распространены взгляды, различившие в повествовании «фабулу» и «сюжет». Э.М.Форстер в кембриджских лекциях 1927 г. («Аспекты романа») определял *story* как «рассказ о событии в хронологической последовательности» и *plot* как «рассказ о событиях с акцентом на причинных связях» [Райхель, 1978. С. 308–309; Лэммерт, 1971. С. 24–25]. Форстер приводил такие примеры *story* и *plot*: 1) «Король умер, а потом умерла королева» и 2) «Король умер, а потом королева умерла с горя». Во втором случае временная последовательность (*time-sequence*) соблюдена, но добавлена еще и причинность (*causality*),— это превращает *story* в *plot*. Роман не должен отказываться, как полагал Форстер, от хорошо организованной, продуманной «фабулы», *plot*. Можно было бы подумать, что микроскопические примеры, которые привел Форстер в своих остроумных лекциях о романе, нужно понять вполне конкретно, как указания на связанные с *story* и *plot* стилистические, стилеобразующие моменты в романе. Такие моменты ставили бы в связь сюжетосложение и стиль, композицию и стиль. Но это не так!

Примеры Форстера — это всего лишь схематические формулы, которые в силу своей абсолютной абстракции решительно ничего не объясняют в ткани произведения и способны только вводить в заблуждение своей мнимой ясностью. Напротив того, теоретик,

живший за 250 лет до Форстера и не имевший и доли историко-литературного опыта английского романиста, связывал повествование с активно действующим содержательным принципом *фактичности истории*. «История» — это не стершееся и мало что говорящее слово «story», то ли «фабула», то ли «сюжет», а сама реальность истории. То, как именно войдет история в произведение, определяет его облик, склад, стиль. Это может быть хроника, эпос, роман.

Разумеется, Биркен не мог заняться за современных исследователей романа прослеживанием разных стилистических воплощений истории в повествовании. Но теперь уже видно, что историчность, — а это Биркен как раз предусмотрел, — определяет облик романа, и определяет его независимо от того, будет ли это исторический роман или роман из современной жизни, будет ли в романе story или plot и будет ли такой роман строго придерживаться time sequence или в поисках каузальных объяснений нарушит временную последовательность сюжета, наконец, будет ли в нем вообще «сюжет». Биркену было довольно безразлично, имеет ли роман дело с историей, реально состоявшейся, или же автор излагает им самим сочиненные небывалые исторические события, и тут Биркен был весьма дальновиден. Для романа — жанра, который он вычитывал из Аристотеля (и правомерно, хотя Аристотель и не знал романа), важна не буквальная фактичность истории, а ее вероятность. Для повествования, которое в эпоху Биркена начало «эмансипироваться», было важно уметь строить себя нескованно, внутренне-правдиво. Для романа, который ощутил в себе потребность в передаче сплошного непрерывного, целостного образа действительности, было важно излагать события, развитие сюжета, создавая одновременно именно такой сплошной и целостный образ действительности и не нарушая его (чему роман выучился лет за сто).

Принцип фактичности истории действовал даже в таком романе, который никакой реальности, фактической истории не воссоздавал. Он действовал в снятом виде, — что понимал уже и Биркен, — через требование «интегральности» романной действительности, через ее сплошную цельность, пластическую вещественную наглядность, через ее правдоподобие, через ее образ, доведенный до такой ясности, что он создает эффект присутствия. Романы герцога Антона Ульриха совсем не показательны для позднейшего развития романа, но в них достигнута уже, по наблюдениям А.Хаслингера, «непрерывность романной фикции» [Хаслингер, 1970. С. 82], именно такой образ событий, который не отпускает от себя читателя, заставляет его оставаться *внутри* повествования [Хаслингер,

1970. С. 82]. Этим усиливается впечатление «универсальности», всеохватности мира такого романа, но подобное изложение, очевидно, еще весьма действенно — оно обращено и к риторическому слову традиции и лишь подспудно к антириторической тенденции нарождающегося романа будущего.

Но крайне значительно то, что биркеновский принцип фактичности истории предопределяет не только склад произведения в целом, но и его конкретный стилистический облик. Вернее, предопределяет те общие формы и закономерности, в которых складывается стиль повествования. Тогда как, напротив, разграничение story и plot не предопределяет и таких общих форм, поскольку, как демонстрировал сам Форстер, story и plot можно обнаруживать в целом романе, но при желании и в простейшей фразе. Биркеновская теория предусмотрела *стилистический путь* романа, — роман как бы поднимается по ступенькам стилистических уровней, отправляясь от простейшего хроникального уровня («что и как было»). Такое стилистическое восхождение действительности есть в романах, и действительно в романах производится переработка такого хроникального уровня стиля, причем его, конечно, может и отдаленно не быть в простейшем, нетронутом виде. Но и обойтись без него вполне, т.е. не дать ему показаться хотя бы на горизонте, тоже невозможно, — уже потому, что всякое произведение, которое утверждает образ реальной, вероятной, правдоподобной действительности, не может не очертить круга такой реальности, не может не задать ее общих контуров. Разумеется, этого можно не делать в прямой, деловой, сухой форме, можно не воспроизводить стиль газетного сообщения, но точно так же нельзя обойтись без установления исторических координат действия, что есть задача, по сути дела, вполне деловая. Приведем пример такой переработки «хроникального», информативного стиля из «Войны и мира» Толстого:

«Преследуемая стотысячною французскою армией под начальством Бонапарта, встречаемая враждебно расположенными жителями, не доверяя более своим союзникам, испытывая недостаток продовольствия и принужденная действовать вне всех предвиденных условий войны, русская тридцатипятидесятая армия, под начальством Кутузова, поспешно отступала вниз по Дунаю, останавливаясь там, где она бывала настигнута неприятелем, и отбиваясь авангардными делами, лишь насколько это было нужно для того, чтоб отступать, не теряя тяжести. Были дела при Ламбахе, Амштеттене и Мельке; но, несмотря на храбрость и стойкость, признаваемую самим неприятелем, с которою дрались русские, последствием этих дел было только еще быстрее отступление. Авст-

рийские войска, избежавшие плена под Ульмом и присоединившиеся к Кутузову у Браунау, отделились теперь от русской армии, и Кутузов был предоставлен только своим слабым, истощенным силам. Защищать более Вену нельзя было и думать...» (т. I, ч. II, раздел IX).

Это превосходный толстовский стиль, в ясности которого, благоупорядоченности скрывается и тяжеловесность конструкций, и грамматически не вполне корректное нагромождение причастных, вперемежку с деепричастными, оборотов (см. первое предложение). В то же время — это еще и информация, задающая читателю исторические координаты. Ср. дальше:

«28-го октября Кутузов с армией перешел на левый берег Дуная и в первый раз остановился, положив Дунай между собой и главными силами французов, 30-го он атаковал находившуюся на левом берегу Дуная дивизию Мортье и разбил ее. В этом деле в первый раз взяты трофеи: знамя, орудия и два неприятельских генерала. В первый раз после двухнедельного отступления русские войска остановились и после борьбы не только удержали поле сражения, но прогнали французов».

Такой стиль можно было бы встретить и в историческом сочинении (тем более сочинении XIX в., стиль которого не отпочковался окончательно от стиля художественной словесности). Это лишний раз подтверждает, что романное, антириторическое, реалистическое слово не только не ищет какой-либо поэтичности, но согласно всецело «жертвовать» себя действительности, ее образу, ее смыслу, ожидая, что именно эта «жертва» и принесет в произведение неложную поэзию реального образа мира. В то же время, однако, трудно представить себе, чтобы весь роман был написан таким стилем, через который просматривается (особенно во втором случае) стиль реляции, донесения, отчета близкого к событиям историка. Толстовский стиль недвусмысленно претворяет такой первичный стиль, стиль фактичности истории, претворяет его, создавая один из стилистических пластов романа, в данном случае такой, который служит рамкой для вырывающегося потом вперед, наружу, пластически конкретного образа, создаваемого иными средствами. Два упомянутых сейчас момента: во-первых, «непоэтичность» романного слова как такового и, во-вторых, множественность стилистических пластов в романе,— свидетельствуют о том, что *борьба за стиль* и поэзию перенесена в романе в масштабы несравненно более широкие, нежели отдельная фраза или один стилистический слой, пласт. Тут, конечно, нужно оговориться, ясно заявив о том, что при многообразии и индивидуальности романских форм невозможно выпи-

совать (даже задним числом) общие рецепты стилистических решений. Поэтому не всегда можно представить себе, что есть произведения, которые стремятся не развести стилистические пласты и не выявить их возможное многообразие, а, напротив, по возможности сблизить их и слить в единый стиль. После этого нетрудно будет найти и примеры таких произведений из разных эпох романного творчества. Но, по всей видимости, верно будет полагать, что даже и такой цельный, единый стиль, который будет стараться запечатлеться в каждой отдельной фразе, в общности тона всех фраз, будет возникать только как стилистический процесс совмещения разного, т.е. не будет получать «цельность» и «единство» как первичные с самого начала существования качества стиля. И к тому же — что еще общее — романский стиль и с самого простейшего уровня возникает как *рост стиля*. Стиль приведенных отрывков из «Войны и мира» растет от стиля исторической фактичности, стиля хроникального, или реляционного, к стилю напряженной толстовской мысли. Тут сами факты упорядочены и обдуманы так, что в них ощутим могучий эпический поток романа (тем более, если брать такие отрывки во всем контексте романа). Стиль дорастает до могучей и сверхиндивидуальной патетики, которая выступает не в передаваемом чувстве, не в авторском переживании, а в перенасыщенном, перенапряженном, но притом вполне ясном и не затрудняющем читателя синтаксисе.

«Хроникальный» стиль, который вполне мыслим в романе и который ощутим *позади* толстовского стиля в приведенных отрывках, перерастает в стилистический уровень *смысловых связей*. Этот переход не имеет ничего общего с примитивностью *story* и *plot*, с абстрактностью и формальностью «фабул» и «сюжетов» — тем более не имеет, что в приведенных отрывках еще и нет никакой сюжетности. На этом уровне хроникальная рядоположность стилей, действительно, перекрыта многообразными причинными связями, но она перекрыта и многими другими, она включена в поток мысли, такой, для которой событие прошлого есть *ее* дело, предмет *ее* глубокой заботы. Но и на таком уровне роман, как сказано, не может остановиться — он не может ограничиться тем, что названо сейчас (условно) уровнем смысловых связей, а должен проявить живущий внутри него образ действительности — тот образ, который живет в писателе и направляет его стилистическую работу. Прекрасный пример того, как рост стиля в романе Толстого осуществляет образ очевидности (и сопровождающий его «эффект присутствия»), приведен и проанализирован М.Б.Храпченко [Храпченко, 1971. С. 364–365], который цитирует текст Толстого («Война

и мир». Т. 3. Ч. I. Раздел XXI) по наборной рукописи и в окончательном варианте:

1) «При выходе из собора Пете удалось с пушки видеть государя, хотя из-за слез он не мог разглядеть его лицо, и, увидав его, он закричал “Ура!” и решил, что завтра, чего бы ни стало, он будет военным».

2) «Вдруг с набережной послышались пушечные выстрелы (это стреляли в ознаменование мира с турками), и толпа стремительно бросилась к набережной — смотреть, как стреляют. Петя тоже хотел бежать туда, но дьячок, взявший под свое покровительство барчонка, не пустил его. Еще продолжались выстрелы, когда из Успенского собора выбежали офицеры, генералы, камергеры, потом уже не так поспешно вышли еще другие, опять снялись шапки с голов, и те, которые убежали смотреть пушки, бежали назад. Наконец вышли еще четверо мужчин в мундирах и лентах из дверей собора. “Ура! Ура!” — опять закричала толпа.

— Который? Который? — плачущим голосом спрашивал вокруг себя Петя, но никто не отвечал ему; все были слишком увлечены, и Петя, выбрав одного из этих четырех лиц, которого он из-за слез, выступивших ему от радости на глаза, не мог ясно разглядеть, сосредоточил на него весь свой восторг, хотя это был не государь, закричал “Ура!” неистовым голосом и решил, что завтра же, чего бы ему ни стоило, он будет военным».

То, что в первом варианте отрывка можно было бы еще назвать стилем авторского сообщения, во втором развернуто в целую и очень ясно увиденную картину. Картина эта необходима Толстому, чтобы не объяснять на словах, а показать душевное состояние Пети — мальчика простодушного, доброго, наивного, способного на подъем чувства, на энтузиазм. Психология Пети отражена еще и в психологии толпы, которая вся охвачена одним настроением и заражает им Петю. Выход окружения государя из храма показан Толстым с легкой иронией, впрочем, никак не акцентированной, и очень точно: сначала выбегают офицеры, генералы, камергеры, потом не столь уже торопливо выходят «другие», наконец выходит государь с самым близким окружением. Это все увидено глазами автора и глазами Пети: когда выходят последние четверо, оба, автор и Петя, словно не знают, как их назвать,— получается: «...вышли еще четверо мужчин...» — выражение точное и притом (как часто у Толстого) нарочито-беспомощное. Авторское слово этого отрывка — это своеобразное наложение друг на друга и совмещение двух видений ситуации, двух видений, которые обрели дар речи и стали «голосами» действительности. Их в этом случае

нельзя до конца разьединить: во всяком случае, слово обнаруживает здесь свою многослойность, т.е. от авторского стиля сообщения, стиля видения, как бы местами отслаиваются иные голоса и иные видения. Это и есть *частный случай общей ситуации*, в которой находится романное слово.

Таков, вероятно, высший уровень, до которого *дорастает* романное слово. Только что сейчас на него можно было дать лишь указание — на самом ограниченном по объему тексте. Такой высший уровень — это уровень стилистического контрапункта, при котором самым различным способом в авторском тексте соединяются или совмещаются различные «голоса» действительности. Дифференциация романного слова внутри произведения²⁸ приводит к тому, что единый стиль такого романа создается так или иначе как высшее единство различных, более или менее расходящихся стилей и видений. Направляющему все эти голоса действительности авторскому видению действительности принадлежит главная роль; в распоряжении автора оказываются не только увиденные и услышанные им «голоса» действительности, которые так или иначе проходят сквозь его слово, опосредуются им, но оказывается и свой же собственный «голос», или даже «голоса», которые, словно отчуждаемые от самого автора, переносятся в мир действительности и в самом авторском тексте звучат как бы изнутри этой самой действительности.

Такое стилистическое единство романного целого, единство высшее, возникает в тесной связи с композицией произведения, с организацией его сюжета и вообще со всем, что образует его конструкцию. Единый стиль произведения есть тоже в конечном итоге искусно организованная *композиция стилей*, более или менее расходящихся, организуемых центробежными и центростремительными силами стилистического роста.

Сложность романа как многочисленной формы была теоретически очевидна еще в эпоху барокко: «Если верно <...>, что роман должен напоминать совершенное тело и быть составленным из различных, пропорционально сложенных частей, объединенных единым началом, то отсюда следует, что главное действие, подобное голове романа, должно быть единственным и блестящим по сравнению с остальными, а подчиненные действия, подобно членам тела, должны соотноситься с головою, уступать ей в красоте и достоинстве, должны украшать, поддерживать и сопровождать ее, ей отдавая первенство,— иначе получится многоглавое, уродливое и бесформенное тело» [Юэ, 1966. С. 44–45].

Если взять самый общий смысл такой классицистической

эстетики романа, то он будет сводиться к признанию органичности построения романа как такого единства, которое возникает прежде всего как единство смысла и реализуется в множестве сводимых в целостность образа стилей-«голосов» действительности.

В результате выходит, что в развитом романе есть как бы два полюса, которые в романе *срачиваются*. Один полюс — это стиль хроники, реляции, сообщения — по своей природе безличного и состоящего из не связанных между собой фактов. Такой полюс всякий развитый роман быстро преодолевает, снимает, но производится это тысячью индивидуальных способов. Другой полюс — это *система стилей*, приведенных в связь и образующих конечное единство («тело с головой»). Такая система вбирает в себя всякий рост стиля, совершающийся в романе: она построена на том, что реальность в романе анализируется, раскладывается на «голоса», отражается в различных стилях, несущих различные функции в романном целом, и затем приводится в многообразную (далеко не только причинную) связь. Конечному стилистическому единству романа соответствует единство образа действительности, которое на деле может складываться из множества противоречащих друг другу образов действительности.

Вследствие этого стиль романа в целом — это не стиль фразы, абзаца, главы или отдельного отрывка; это, скорее, стиль целого образа действительности, который создается в романе и который есть сложнейшая композиция образов (и стилей). Этот стиль целого образа тем более сложно устроен, что в настоящем романе (который удовлетворяет внутренним требованиям жанра) уже и небольшой фрагмент (как приведенный из «Войны и мира») обладает своей сложной композицией. Сложная же композиция стиля в целом романе соотнесена с конструкцией романа, с его внутренним устройством (деление на тома, главы, разделы), но, естественно, не совпадает с ним, хотя у разных глав романа и может быть (в каком-то конкретном случае) своя специфическая стилистическая окраска. Стилистическое целое возникает из контрапункта образов-«голосов», тогда как романная конструкция способствует смысловому членению движения таких голосов²⁹.

Благодаря такому стилистическому складу романа — стиль становится носителем образа и становится образом — роман действительно, о чем писали многие и в разное время, есть драматическое повествование. Отсюда, однако, совсем не вытекает какая-либо структурная общность романа и драмы. Некая общность между романом и драмой может быть, но ее может и не быть; так, во второй половине XVIII в. особенно увлекались «драматическим романом»

как особенным жанром романа. Но надо думать, что сам этот жанр был обязан своим появлением [Бекер, 1964] как раз противоположной тенденции к *романизации* драмы, — тенденции, которая как бы пошла не по вполне верному руслу, строя драматический вариант романного жанра. На деле драматическое — это момент глубоко внутренний в ткани романа. В романе всегда есть стилистически оформляемый диалог образов, голосов, характеров, но сходство этого диалога с законами драмы (куда более частными) может быть лишь окказиональным. Если драма по своему внутреннему закону не может не тяготеть к сжатости, лапидарности, обозримости, к простоте резко («драстически») выявленного конфликта, то роман тяготеет к полноте образа действительности и в связи с этим — к укрупнению формы. Напротив, *сжатые* формы романа — это всегда редкий плод сознательных усилий писателя, помноженных на большое художественное мастерство, но и такая экономия формы отнюдь не приводит к сжатости драматического типа.

Романное повествование в эпоху своего зарождения было как бы «зажато» между фактичностью истории и свободой фантазии и обязано было объединить эти стороны, главным образом научив фантазию свободно чувствовать себя в материале *исторически конкретном*, в пределах полного и сплошного образа реальной действительности. Реалистический роман XIX в. дал наилучшие образцы целостного проникновения этих двух сторон. В таком типе романа внутренняя тенденция «романизации» повествования находит свое адекватное воплощение; полифония романских стилей широко разворачивается в пределах твердо установленной, ярко и полно обрисованной конкретно-исторической действительности романа. История — это твердая опора романа даже тогда и именно тогда, когда в романе ни о каких исторических событиях нет и речи и когда действие его — современность. Прежде всего, современность в романе XIX в. и бывает исторически конкретна. Теодор Фонтане в конце XIX в. считал, что романисту не следует отходить от своей эпохи более чем на два поколения назад. Идти дальше — значит утрачивать ощущение самой непосредственной правдивости образа действительности, утрачивать осязательное чувство реальности, тогда как нарушить сплошную и непрерывную, как бы вещественную, зримую реальность образа действительности значит лишить смысла и всякую проблему, всякий конфликт романа, значит строить на песке. Совет Фонтане подытоживал опыт большинства писателей-реалистов XIX в. (см.: [Фонтане, 1960. С. 83–84] — рецензия цикла Г.Фрейтага «Die Ahnen», 1875)³⁰: так и Толстой отходит в «Войне и мире» не более чем на два поколения назад, лишь настолько, чтобы

самые непосредственные, обыденные, бытовые формы жизни, формы общения не переставали быть интуитивно-ясными, близкими, понятными. Никакая идея, никакой смысл в таком произведении не бывает абстрактен, надуман, предвзят: все самое странное, редкое и невероятное все еще коренится в широких пластах конкретно-исторически воспроизведенной, непосредственной, общезначимой действительности. Всякая специальная, особая, отдельная от создания образа действительности забота о стиле для этого нашедшего себя в реализме XIX в. романа есть опасный соблазн — соблазн эстетства, ведущий к вторичной риторике, к игре (быть может, самой тонкой) словом, которое давно рассталось со своей морально-риторической универсальностью, а потому само по себе мало что значит. Перестройка романа на рубеже XIX–XX вв. (ср., однако, уже «Саламбо» Флобера с его культом стиля) была широчайшим процессом, в котором были затронуты и судьбы слова, и судьбы стиля. Эта перестройка могла быть плодотворной для жанра романа тогда, когда учитывалась внутренняя тенденция, заложенная в романном слове, т.е. когда учитывалось то, что 1) стиль романа — это стиль *образа действительности*, что он 2) перерабатывает лежащий в его основе стиль *исторической фактичности* и что в связи с этим 3) он растет, дифференцируется, усложняется и углубляется. Это последнее — дифференциация, усложнение и углубление — означает, что романное слово (как своего рода точный инструмент, адекватный своему материалу) все глубже проникает в реальную *историческую действительность*, что оно все полнее, все многограннее анализирует ее. Образ действительности сложнее, дифференцированнее. Поэтому усложнение формы романа в литературе XX в. можно считать объективной необходимостью. Это еще и тем более внутренняя необходимость для романа, что сама эпоха многообразно рефлектирует историю, традицию, а роман, внутренне нацеленный на историческую конкретность эпохи, должен передать так или иначе и такое историческое сознание времени, его *мысль об истории*. Поэтому и стиль романа становится все *опосредованнее*: он не может и не должен терять из виду слои непосредственной реальности, но должен воспроизводить (как «голоса» самой же действительности) всю сложность и «наслоенность» мысли о действительности (о действительности исторической).

Поэтому роман остранил «фабулу», историческое в себе — рассказывание, которое в романе освобождается от пут чего-либо внеположного себе, вместе с тем необходимо отходит в *глубь* романа (иногда на второй, на задний его план), в процессе стилистичес-

кого роста уступая место внутреннему, ситуации, состоянию, описанию, мысли. А такая мысль обдумывает всю традицию истории, культуры, обнимает, в конечном счете, всю историю самой же литературы, отражает ее в себе (в отличие от прошлых веков, гораздо более ограниченных в своем историческом мышлении).

Простой стиль романа (для XIX в. вполне доступный) может рождаться теперь не как результат прямой установки на простоту, а только как результат сложнейших обобщений, как итог долгого пути писательского слова через жизнь в ее сложности. Такой стиль простоты трудно достигим, и, напротив, опасны попытки идти к простоте напролом, в обход того роста стиля, который является внутренним требованием романа. Другая, противоположная такой игре в эстетического простачка, которую позволяет себе романист, опасность заключена в том, что романист увязает в слове и, увлеченный или озадаченный всеми слоями стилистического опосредования, которые накопились в традиции романа, в повествовательных жанрах в целом, забывает об образе действительности и о подчиненности романного слова этому образу.

Подлинный роман XX в. вынужден разрешать противоречие между словом и образом действительности: слово, которое в романе должно быть в конечном итоге непосредственным, должно быть стилем *самой* реальности, ощущает себя как сложное, опосредованное, несущее на себе всю традицию романа, а образ действительности, усложнившейся, обогатившейся своей историей, требует все большей дифференцированности и рефлексии. В таких условиях вновь становится проблемой *повествование* — то самое повествование, рассказывание, все энергии которого в свое время вобрал в себя роман. То, что рассказывается, готово исчезать в наслоениях всех тех обстоятельств, которые имеют отношение к предмету рассказа и его объясняют: сюжет тогда — или построение, явно искусственно вычлененное из богатства жизненных связей, или нечто тонущее в таком богатстве и не имеющее даже мыслимого конца («Человек без свойств» Музиля). Ситуация, сложившаяся в романе XX в., несомненно, сходна с радикальностью ситуации XVII в.: как и в эпоху барокко, в романе наших дней осуществляется поворот, который затронет и существо романа, и существо повествования, и существо слова.

3. *Новизна романа и роман как новость.* Английское наименование романа (novel) — след тех исторических поворотов, с которыми связано возникновение романа и эмансипация повествования. Задолго до появления романа в его современной форме итальянская *новелла* была наиболее непосредственным и прямым воплоще-

нием *рассказывания*. Новелла близка к обыденной ситуации рассказчика и слушателя; новелла есть художественное оформление такой ситуации: ее содержание — всевозможные новости, сенсации, болтовня, анекдоты, «актуальности» всякого рода [Краусс, 1965. С. 115].

Рассказчик (в обыденной действительности) разносит слухи и приносит весть; в одном из романов И.Беера сказано, что при известных обстоятельствах «разносчиков вестей (Zeitungs-Schreiber) бывает столько, сколько людей» [Беер, 1970. С. 68], «разносить весть» для XVII в. — все равно, что «писать газету», рассказывание уподоблено такому печатному жанру, задача которого — скорее доносить известия до читателя. Это в барочную эпоху возникновения газеты параллель к старинному уподоблению мира книге.

К XVII в. материал истории в принципе *атомизирован*. Ход истории может быть рационалистически проанализирован. «Все, что совершается в мире, будь то истинно или истинно по видимости или истинно по мнению, предоставляет материал, или материю (то, что философы именуют “объектом”) ... для ведомостей (газет, Zeitungen)». Атом исторического совершения есть *новость* как отдельный факт. «Сюда <к материи ведомостей> относятся всевозможные вещи — и духовные и светские, и военные и гражданские, трактующие вероучение и богослужение, право и обычаи, медицина и естествознание, любомудрие, политика, мораль, землемерие, домоводство, либо же оповещающие о состоянии высоких особ и низких людей, о погоде и плодородии, а также обо всем случающемся на земле и на море тайно и явно. <...> То, что попадает в ведомости, должно быть новым» [Штелер, 1969. С. 29].

На факте как постигнутом в своей обособленности атоме исторического совершения строится разветвленная система художественных и нехудожественных исторических жанров. В ней определяется, как будут складываться атомы исторической новизны. «О ведомостях мы уже сообщали, что исторические сочинения (Historien oder Geschichte) имеют значительное сходство и родство с ним. Однако они (ведомости. — А.М.) лишь начало и основание их, равномерно как и хроники, а также ежедневники, именуемые диариями, и ежегодники, известные под названием анналов, среди которых наилучшие — те, сочинителями и писателями которых были люди, пережившие самые события и присутствовавшие при них...» [Штелер, 1969. С. 51]. К рубежу XVIII–XIX вв. система оповещения публики об исторических событиях обретает продуманность и стройность. Это хорошо видно на примере деятельности немецкого историка Э.Л.Поссельта (1763–1804); у него новые события истории

проходят четыре фазы обработки и обобщения: 1) в виде «ведомостей», с 1798 г.; 2) в виде ежемесячного журнала («Европейские анналы», 1795–1806); 3) в виде ежегодника («Альманах новейшей истории», 1794–1803); 4) в виде отдельных исторических сочинений на темы новейшей истории. «Ведомости», схватывающие историю как *новость*, в сугубом аспекте *новизны истории*, и растущие на ее почве информативные исторические жанры — не чужды, а глубоко родственны романному повествованию, оформляющемуся в эпоху барокко и позже, родственны, как иной ствол, растущий из тех же корней. Общее — осознанная теперь атомарность исторического факта: литературное произведение, которое создает сложный сюжет, слагает этот сюжет как сложную цепь фактов. Такие факты, будучи итогом рационально проанализированной истории, именно поэтому допускают, делают возможным повествование как таковое (не руководствующееся ничем внеположным себе). В эпоху барокко существуют промежуточные переходные формы между историческим сочинением и романом. Таким формам придается вид *романа* (например, у гамбургского писателя Э.В.Хаппеля, чтобы не выходить из круга названных в статье имен). Подобно этому рецензионные органы позднего барокко (у В.Э.Тентцеля, Кр.Томазиуса) оформляют свое содержание «беллетристически», как диалог, беседу. Газета, «ведомость» обнимает своим содержанием *все* — т.е. все новое в истории, все входящее в сознание, даже мнения, слухи (как возможные, вероятные факты). У газеты и ее близкого родственника — романа поэтому одна историко-фактическая сфера — сфера, фокусирующаяся в той временной «точке», в которой ежечасно и ежедневно зарождается исторически новое, в точке современности. Эта точка есть точка отсчета для исторических сочинений, строящихся («поэтично») над непосредственным уровнем газеты, и равным образом для романа, который чем дальше, тем больше отодвигает в свою глубь эту точку атомарного и нового исторического факта. Роман делает своим объектом историческое сознание современности во всей его шири, вместе со всей «видимостью» и всеми «мнениями», которые его образуют, разбирается во всем этом, но и никуда не отходит от современности, в которой и его происхождение, и его призвание. В *конечном* итоге своей специфической работы над историческим материалом роман возвращает историю к самой себе. Это означает, что роман превращает своего читателя в *свидетеля* истории, постигнутой широко и глубоко. Читатель благодаря роману, если цели его реально достигнуты в *подлинности* и *изначальности* художественного произведения, становится свидетелем не частной истории, т.е. отдельного факта, события, которые

он может наблюдать в жизни случайно, но свидетелем исторической полноты, целого разворачивающегося смысла истории. Греческое слово «история» включает в своих древних смысловых слоях «свидетельствование наблюдателя» о совершившемся. Можно полагать, что такой первоначальный смысл слова стерся в его употреблении уже в древности, однако не случайно в этом слове постоянно актуализируется такой смысловой аспект. Фокусная точка истории — это новизна только что происходящего и тотчас же схватываемого свидетелем происходящего. Роман возвращает историю к себе, когда всякое событие 1) освещает смыслом уже постигнутой в целом, освоенной, обобщенной истории и когда 2) превращает читателя в свидетеля такой разворачивающейся на его глазах в своей смысловой определенности и полноте истории.

«Новость» (весть, слух) — это житейская основа рассказывания. По словам В.Беньямина, «опыт, переходящий из уст в уста, — вот источник, из которого черпали все писатели» (цит. по: [Райхель, 1978. С. 324]), и Беньямин связывает кризис повествования, сюжета, в романе XX в. с перестройкой системы коммуникаций, с вытеснением из жизни устного рассказа как живой почвы литературного рассказывания.

В целом и такая крупная форма, как роман, есть весть и новость. Роман вскрывает поверхность действительности и, минуя уровень слуха, сенсации, болтовни, создает образ реальной действительности как действительности еще неизвестной, до конца не изведанной, новой. Наконец, роман, который, чтобы удовлетворить своему понятию, требует для себя сугубо индивидуального творческого решения, индивидуального образа мира (этот индивидуальный образ мира претворяет в себе общее, как новизна романной действительности — ее привычность и изведанность), как никакой иной жанр близок к поэтически-творческой изначальности. Это и понятно: роман — это не просто жанр, но целый способ литературного мышления, и он не встает в один ряд с другими литературными жанрами (встает рядом с ними только в школьной классификации), а перестраивает их, включает в себя. Роман — это целая стихия литературного творчества, управлять которой тем труднее для писателя. Зато и в самом «переразвитом» романном образчике все еще заключена изначальность творческого процесса, обновляющая реальность в своем образе ее. И с этой стороны роман тоже есть нечто, безусловно, новое.

Но если посмотреть на общую стилистическую тенденцию романного повествования, то оказывается, что она диаметрально противоположна как раз новеллистическому жанру, который исто-

рически оформляет весть или новость. Тут дело не в том, что новелла — это мелкий жанр, а роман — крупный. Лучше сказать, что по своей природе новелла тяготеет к краткости и сжатости, роман — к широте, к укрупнению. Однако это только внешняя сторона противоположности, а на деле она становится и внутренней стороной *расхождения жанров*. Совершается *поляризация стилистической направленности*, стилистических исканий.

Однако нужно заранее сказать, что эта поляризация — не очень удобный для наблюдения объект. Она совершается в живой жизни повествовательных жанров, а эти жанры в своем историческом выявлении и осмыслении переплетаются и спутывают все карты исследователю. Так, писатели разных времен совсем не считались с какой-нибудь классификацией жанров и поступали при этом вдвойне верно, поскольку никакая классификация не должна была сдерживать их живое чувство повествования, его качества и свойства. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой, отдавая себе отчет в той «лирической восторженности» своего создания, которая должна вызвать недоумение и удивление публики³¹. Немецкие писатели XIX в. всячески «смешивали» жанры, иногда называя «роман» «новеллой» (по английскому образцу?). А.Штифтер (см.: [Теория стилей, 1977. С. 275–300]) два своих романа — «Бабье лето» и «Витико» — называет «рассказами» (точнее, «повествованиями», *Erzählung*). В этом последнем случае сказалось здоровое ощущение того, что формы современного повествования с трудом поддаются классификации и что причина таких трудностей лежит в существе самого же повествования (есть ведь случаи, когда жанры классифицируются и квалифицируются с большой легкостью; таковы, например, стихотворные жанры риторической словесности). Несомненно, что *повествование* — с тех пор как рождается современный роман — в сущности, *едино* и что роман стягивает в себя все повествовательные энергии, накопленные в литературе (об этом см. выше). Роман — это повествование вообще, которому задана тенденция укрупнения, расширения, углубления, роста (в том числе и роста стилистического). «Новелла», как следует понимать ее здесь, — это обратный роману полюс; здесь повествованию задано творить сжатую, ясную, обозримую, изящную форму. «Новелла» и в таком понимании неотрывна от своей истории: исторически «настоящая» новелла — это итальянская новелла XIII–XVI вв., новелла Боккаччо, в Испании — новелла Сервантеса. Позднейшие времена подражают такой новелле, очень остро чувствуют ее особый внутренний закон и стремятся его воспроизвести (см. ту новеллу Гёте, которую он озаглавил показательно — «Новелла», подчеркнув тем ее сооб-

разность внутреннему закону жанра, поэтологическую образцовость)³².

Новелла и роман как противоположные принципы повествования, поэтому не вполне даже современны друг другу. «Центр» новеллистического творчества — Возрождение, «центр» романа — XIX век и, если иметь в виду многообразную перестройку романа, XX век. Роман как форма всеобъемлющая и расширяющаяся действительно впитывает в себя все творческие силы повествования, подчиняя себе в большинстве случаев и малые жанры прозы, которые тоже романизируются и открываются в сторону широкой картины действительности (которая в них уже предполагается). Однако в той мере, в какой малые жанры не поддаются такой романизации, они выявляют иные стилистические закономерности, пожалуй, еще в форме более концентрированно-заостренной (по сравнению со старой новеллой, которой не противостоял роман)³³. Полярность в рамках единой повествовательной формы Нового времени — это как бы остаток противоборства поэтических систем, риторического и антириторического, остаток переосмысленный, претворенный. Толстого восхищало пушкинское начало: «Гости съезжались на дачу». Такое начало настраивает на ровный тон повествования, которому чужда излишняя поспешность. В каком бы жанре, малом или большом, он ни выявился, — это тон широкого дыхания, какого хватит надолго. У Пушкина такой тон еще и экономит слово, дорожа им. Слово передает в своей лапидарности не поверхность явлений, а как бы самый итог поэтического их анализа. Такое слово весомо и существенно. Когда в «Пиковой даме» умирает старая графиня, Пушкин пишет: «Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла», — и этими словами заканчивает целую главку, уравновешивая ими пылкие и безумные речи Германны. Авторское слово здесь нейтрально и полновесно; оно скрадывает любую эмоцию, любое волнение, оно точно, и в то же время оно не устраняет полноту переживания (как и полноту и реальную наглядность действительности), не перечеркивает ее своей краткостью, а ее подразумевает и жизненную полноту так или иначе схватывает внутри себя. «Пиковая дама» идет от анекдота и светской беседы, и Пушкин еще подчеркивает такое происхождение своего повествования и вводит его в сюжет. Анекдот и светская беседа рожают «новеллистическое» — то начало, которое их искусно оформляет. Пушкинское слово шире такой новеллистики: оно не довольствуется оформлением сюжета, а переводит его в несравненно более широкий план. Пушкинское слово не щедро (напротив, экономно), но и не скупое. Оно очерчивает лаконической чертой поле житейской полноты.

«Пиковая дама» — это сложнейшая композиция стилей, организованная неповторимо-индивидуальным путем. Соединено и анекдотическое, и трагическое, но не так, чтобы они производили какой-либо диссонанс. Пушкин устраняет всякую односторонность. Только Пушкин при этом делает все, чтобы реальная *сложность* такого повествования предстала *простотой*. Возможности такого до крайности сжатого пушкинского слова и его предельно лаконичного повествования были очень велики: от «анекдота» как повода к рассказу повествование поднимается до многогранного образа действительности. Не удивительно тогда, что гармоническая проза Пушкина заключила в себе, в своей не разъятой, не расчлененной объемности, страшные конфликты романов Достоевского. Проза «Пиковой дамы» внутренне аналитична, как романная проза. Ее простота предвещает аналитичность самого широкого романного повествования. Ее композиция стилей предвещает рост стиля, и возможности роста для так поставленного слова с его широким дыханием неограниченны.

В начале XIX в. немецкий писатель Г. фон Клейст, умерший в 1811 г., тоже на редкость замечательно использовал возможности, заключенные в «анекдоте»³⁴. Анекдот привлекал писателя своей исторической значимостью: факт, сам по себе случайный, неожиданно сопрягает великое и малое, ход истории и частную судьбу. В некоторых своих рассказах Клейст умело строит систему такого сопряжения, основываясь уже не «на факте», а на «фактообразном» вымысле. Вот начала двух его рассказов:

«В Сантьяго, столице королевства Чили, как раз в самый миг как начаться страшному землетрясению 1647 года, при котором нашли свою гибель многие тысячи людей, молодой, обвиненный в содеянии преступления испанец по имени Хоронимо Ругера стоял в камере тюрьмы, куда был заключен, у столба, в намерении повеситься» («Землетрясение в Чили»).

«В М***, одном из крупных городов Верхней Италии, маркиза д'О***, вдовая, пользовавшаяся безупречной репутацией, мать прекрасно воспитанных детей, оповестила через газеты о том, что она, сама того не ведая как, оказалась в положении, что отец ребенка, которого она ждет, пусть даст о себе знать, и что она, из семейных соображений, в любом случае готова выйти за него замуж» («Маркиза д'О***»).

Стилистический результат усилий Клейста во всем противоположен пушкинскому. Вместо пушкинского гармонического слова, вместо его ненапряженности и непринужденности (стиль не должен «перегонять» события, не должен обобщать суть дела пред-

намеренной установкой, забегать вперед, повествование не должно звучать трагичнее поведенного факта!) у Клейста возникает железная система, которой малое и великое вяжется силой, пригибается друг к другу. Внутри такой системы нет «воздуха», простора. Стиль прост, коль скоро слово лишь передает обнаженный факт, и сложен, до крайности затруднен как система фактов, как их механизм: стилю словно поручено исполнить приговор судьбы над бессильным перед ним человеком. *Начало* рассказа устроено так, что после начала *остается*, собственно, только *досказать*, что не объяснено в нем: именно как, почему, отчего сложилась такая ситуация, как произошло такое совпадение (в первом рассказе) и как такая ситуация разрешилась, чем она закончилась. Начало содержит в себе, следовательно, ядро целого или искусно завязанный узел: нужно показать, как его завязывать и как развязывать. Это такое повествовательное ядро, которое полярно противоположно романическому повествованию (можно сказать, что если бы такое начало оказалось началом романа, то романисту пришлось бы специально преодолевать «последствия» такого сжатого ядра события, т.е. пришлось уравнивать его какой-то «разреженностью», менее напряженной плоскостью). Его можно назвать «новеллистическим», поскольку «новелла», заключая в себе какую-то неслыханную весть, анекдот, не может обходиться без какого-то поворотного пункта, столкновения, без такой *pointe*, которая создает и разрешает конфликт. Изложение новеллы предполагает поэтому два момента: 1) событийный узел и 2) его «анализ», т.е. буквально «развязывание». Можно назвать эти два момента конструкцией факта и аналитическим изложением.

Нетрудно заметить, что в романе ситуация обратная: аналитическое изложение романного повествования никогда не исходит из отдельного события (построенного как связная группа, композиция фактов) и не бывает нацелено на его создание. Аналитическое изложение в романе исходит из полного образа конкретно-исторической действительности и любую событийную конструкцию осуществляет в таком широком контексте. Самая сложная конструкция события, какую можно встретить в романе (скажем, в «Идиоте» Достоевского), не может быть случайным событием, ни сопряжением сугубо-частного и сугубо-общего (человека и рока), не может, наконец, быть полной неожиданностью («новизной»), а подготавливается событиями, характерами, обстоятельствами в их многообразии.

Стиль новеллы по своей природе более логичный, однолинейный; в романном целом его можно было бы представить как одну стилистическую нить среди многих. Сложнейший, четко членящий

синтаксис Клейста — это стиль мощного, но кратковременного напряжения. Новеллистическое повествование скорее стремится замкнуться внутри себя: его обязанность — ограничиться самым необходимым в анализе событий («новости», «анекдота»). Романное слово расправляет узлы конфликта, готовит конфликт заблаговременно и не спеша; начало романа обычно ничего не предвещает. «Гости съезжались на дачу» — таким представлялось Толстому образцовое начало романа. «Однажды летом, в деревне Грачах, у небогатой помещицы Анны Павловны Адуевой, все в доме поднялись с рассветом, начиная с хозяйки до цепной собаки Барбоса», — начало «Обыкновенной истории» Гончарова, начало, в котором самое первое слово «однажды» настораживает, словно заставляет ждать «вести» и «нового», неожиданного, после чего романист немедленно рассеивает подобные подозрения!

Композиции факта в событийном ядре новеллы отвечает в романе композиция целого — как грандиозная композиция стилей и как композиция романной формы.

Повествованию, которое направлено на создание целостного образа действительности, действительности исторически определенной, конкретной, быть может, уже в силу одного этого свойственно оттеснять весь событийный план, сюжет вглубь. Новелла никак не могла бы позволить себе этого, поскольку ее связь с «вестью», «новостью», «слухом», «анекдотом» куда более непосредственная и прямая. Но в романе всякое событие, даже если оно крайне волнует и писателя и читателя, — лишь одно среди многих, которые составляют эту действительность, по-новому раскрытую писателем и вместе с тем ставшую общей, общезначимой для писателя и читателя. Образ действительности (непрерывный, целостный, яркий, наглядный, видимый) в романе шире любого исключительного сюжета, развития событий. Но именно поэтому же, по самой сути романного повествования всякое событие значимо в романе *прежде всего* как осмысление. Можно сказать, что в романе много «воздуха», другими словами — много простора для осмысления, обдумывания, переживания событий. Роман просторен и пространен для внутренних голосов, в которых преломлена реальность романа. Через обдумывание и переживание событие включается в широчайший план реальности. Событие отзывается в «голосах» самой действительности, резонирует в них. Даже если в центре романа оказываются бурно разворачивающиеся события, художественно полноценный роман все же имеет в виду не их как свою цель, а пользуется ими как орудием.

Способов оттеснения событийного плана столько, сколько есть типов и индивидуальных претворений романной формы.

Одно из поразительных «устройств» в истории романа — романная форма Жан-Поля (см.: [Теория стилей, 1976. С. 463–470]). Жан-Поль строит роман как книгу. Это книга в барочном духе. Собственное содержание романа, «корпус» фабулы помещается в солидную оправу, которая придает целому произведению вид архитектурного, весьма индивидуально и замысловато спроектированного здания. Такой барочной ретроспекции противостоит новая функция и новое заполнение всех ячеек этого здания. Новая функция — в сопоставлении (быть может, даже и механическом) разных стилей повествования. В этом отношении такая громоздкая постройка выводит наружу все то, что совершается в ткани жан-полевского повествования в пределах любого самого тесного раздела, — она в куда более основательных масштабах повторяет то плетение стилей, которое дает густую сеть взаимоотражений в романе. Строение романа — это такая композиция стилей, которая возведена еще и над композицией стилей, осуществленной в повествовательных частях такого сверхромана (способного заглядывать в глубь истории и заглядывать вперед, в будущее романного повествования, с высоты своей переходной эпохи). Замечательно строение маленького идиллического романа «Жизнь Квинтуса Фикслеяна» (1796, 1801). Вслед за «Запиской моим друзьям» идет «История моего предисловия ко второму изданию Квинтуса Фикслеяна», вслед за нею «Mußteil для девиц» («Дань девицам» — Mußteil — это половина съестных припасов, которая по старинному праву переходила в собственность вдовы покойного), состоящая из двух лирических работ Жан-Поля (стихотворений в прозе «Смерть ангела» и «Луна»), причем второй из них предшествует еще особое посвящение; только затем наступает пора излагать «Жизнь Квинтуса Фикслеяна вплоть до наших времен...», подразделенную на пятнадцать «каталожных ящиков». Замыкает книгу «Несколько *jus de tablette* для лиц мужского пола» (*jus de tablette* — бульонные кубики), — пять работ, среди которых первым номером идет маленькое эстетическое сочинение «О естественной магии воображения», четвертым — совершенно самостоятельная и довольно обширная повесть «Путешествие ректора Фельбея и его приманеров на Фихтельберг» и пятым «Постскрипtum» — но только к открывающей книгу «Записке»! Некоторые части занимают место сразу в разных архитектурных построениях: так, Mußteil предваряет романически-идиллический «корпус» произведения и симметричен «*jus de tablette*»; «постскрипtum» входит в состав «*jus de tablette*», несимметричен «Записке

друзьям». Кроме того, всякий из пяти больших разделов — замкнутый в себе объем, обращенный к читателю фасадом-шмуцтитолом (роман есть именно книга). Все в целом это книжное сооружение строится как малый космос смысла, объемлющий почти все стили и жанры — от лирической поэзии (в прозе) до трактата. Этот малый мир подается (как и мир большой!) на вкус каждого, хотя бы эти вкусы и отрицали друг друга,— для каждого что-нибудь найдется. Подобных же целей достигает Жан-Поль в своем замечательном романе «Путешествие д-ра Катценбергера на воды» (1809), где за каждой из трех небольших частей следует приложение из «произведений» самого разного жанра — «сатиры», космические «видения», критические статьи. Все то же еще сложнее в больших романах Жан-Поля. В одних разножанровость и разнотильность, неотъемлемая от такого романа-универсума, более скрыта в ткани повествования и не оформлена с такой откровенностью. В монументальном «Титане» целое дорастает до безбрежности очертаний: не только четыре основных тома «Титана» сопровождаются двумя томами «комического приложения» (очень сложного и далеко не только комического содержания), но за пределы этих двух томов (их предполагалось четыре) выведен сатирический трактат «Clavis Fichtiana» («Ключ к Фихте»), связанный с «Титаном» общностью героев, персонажей. «Ключ к Фихте» — знак того, что «Титан» — роман открытый, а «открытость» его означает, что он стремится вместить в себя — но и не может вместить — универсальное, преизобильное «всё» жизни.

Романы Жан-Поля — это, пожалуй, крайний пример разрастания романного повествования как композиции стилей, полюс, противоположный новеллистической сжатости факта.

Другой, абсолютно не похожий на жан-полевский тип романа, возникающий в ту же эпоху, тоже достигает такого уровня «сверхкомпозиции». Это роман Гёте «Годы странствия Вильгельма Мейстера» (1821, 1829)³⁵. И в нем объединено множество жанров: одни окружают повествовательные его разделы и создают тесно связанные с повествованием пласты рефлексии, другие, новеллистические, иллюстрируют моменты действия конкретными примерами. Структура такого романа-книги возникает не по инерции, в силу универсальности прежнего риторического слова, а в результате того, что новое видение действительности, качественно новое слово универсализируется, обретает свои права на моральное видение, однако склад такого романа обязан и традиционным образцам романа-книги с их механистичностью конструкции (у Гёте известная «механистичность» сочленений вторична, она есть сознательно получаемый итог сквозной органичности всего творчества).

4. *Роман как саморефлектирующий жанр. Роман как критика романа.* Рассуждения о том, что роман, повествовательный жанр, повествование вообще, оттесняет внутри себя повествовательный план и перерастает повествование, строя над ним целое здание стилистически различных жанров, уже прямо подводят к теме этого раздела.

Вообще говоря, роман как жанр *не равен себе*: он в разных отношениях *переходит* свои границы («трансцендирует» себя), но этим и утверждает себя как универсальный поэтический жанр. Все это взаимосвязано с тем, что в романе *стиль растет*, вернее, рост стиля (от фактичности истории до историчности целостного образа действительности) есть конкретное выражение универсальности жанра.

Вот некоторые моменты перехода романа через свои границы:

1) Роман включает в себя свою *теорию* — в предисловиях [Вебер, 1974; Эренцеллер, 1955]³⁶ или в особых разделах. Напомним, что целый трактат П.-Д.Юэ, служивший предисловием к чужому роману, своеобразным введением в него, прекрасно расположился среди глав романа Э.В.Хаппеля, где он выступает чем-то вроде лекции, которую один персонаж читает в подобающей ситуации другому. Никакой другой жанр не может включить в себя свою собственную теорию: он для этого недостаточно просторен, но внутренне он также не в состоянии настолько *открыться*, чтобы включить в себя рефлексию о самом своем жанре³⁷. Роман же, как повествование растущее, укрупняющееся по своей внутренней природе, может включить в себя и свою теорию, и *первым делом* включает ее в себя. Причем теория романа может сколь угодно тесно увязываться с романным действием. Реплики автора по поводу ведения сюжета складываются в особую романную технику в сентиментально-ироническом романе XVIII — начала XIX в. — это что-то вроде прикладной теории романа. Автор, который создает роман, выступает и как постоянный наблюдатель создающегося; он стоит за всем, что есть в романе, но стоит еще и сбоку, и этот наблюдатель, удобно созерцающий все, что происходит, делает замечания относительно того, как надо и как не следует поступать создателю романа.

2) Роман стремится преодолеть свою «литературность» и предстать как действительность и история³⁸. Здесь складываются знаменательные отношения: роман шире, чем повествование, поскольку включает в себя не только «рассказ», не только повествовательные разделы (именно благодаря этому повествование и становится романтическим повествованием), но, в свою очередь, повест-

вание шире, чем роман, поскольку стремится слиться в цельную и единую объективность действительности, в ее *целостный образ*. Роман выше отдельного исторического факта и шире фактичности истории, но утверждаемый в нем образ действительности историчнее и шире романного сюжета и романной «истории». Преодоление литературности в разные века происходило в разных формах, но всякий раз тут прокладывала себе путь общая, основная тенденция романного повествования, романного слова. Оно, это слово, направлено на действительность — сначала подспудно, незаметно для самого себя, как в романе XVII в., затем уже более осознанно и широко в эпоху Просвещения³⁹, наконец, со всей полнотой и сознанием цели — в реализме XIX в. Именно такая тенденция обратить слово до конца в инструмент, которым создается образ исторической реальности⁴⁰, со-определяет, со стороны стиля, историю русского реализма от Пушкина и Гоголя до позднего Толстого.

Вследствие того, что слово все более становилось аналитическим словом самой действительности, звучало в ее голосах, русская литература все более отходила от светлой гармонии пушкинского слова, от лирической восторженности, от высокого подъема слова Гоголя. Слово Гоголя заключало в себе высокий энтузиазм не потому, что оно было, скажем, предвзятым и, обращаясь к реальности, мерило ее какой-то иной мерой, нежели мерой самой реальной истории. Проникая в любые уголки эмпирической действительности, оно не забывало обо всей широте истории, оно поэтому *не угнеталось* тяжелой действительностью, хотя и было ее выражением. Возвышенный подъем и широта дыхания в «Войне и мире» тоже идут от самой исторической действительности, как она постигается в слове. Постепенно у Толстого и других писателей слово «осерьезнивается», т.е. подавляется мраком действительности, — оно звучит в «Воскресении» из-под тяжелого гнета навалившейся на него непроглядной действительности. Поздние повести Чехова («В овраге») очень точно, трезвым словом передают тупой мрак этой действительности. Вспомним, что в «Пиковой даме» Пушкин никак не давал «осерьезниться» своему слову — его открывающие широкую картину действительности сопоставления стилей остаются в то же время и поэтической игрой стилями, причем игра не мешает серьезному, как и светлый тон не препятствует выразиться трагедии. В конце века реалистическое слово, глубоко усвоившее уроки Пушкина и не изменившее ему, уже и отдаленно не способно на подобные непринужденные синтезы разнородного: оно так глубоко проникло в действительность, так нагружено ее все разрастающейся аналитичностью, которую обязано вынести на себе, что может

только сдаваться перед действительностью, уступать ей. Образ действительности, выступивший в слове, покоряет себе само слово. Об исканиях Толстого хорошо написал Н.К.Гей: «Толстой искал стилевую систему, которая бы знаменовала собой, по существу, освобождение от стиля, от ограничения повествования стилем. В толстовском стиле таилась опасность прорыва в жизнь ценой отказа от стиля...» [Теория стилей, 1977. С. 150]. Разумеется, такая опасность возникала, с одной стороны, по той причине, что толстовское слово было словом предельно широким и смелым,— Толстой не боялся «отпустить» слово от себя, дать ему прильнуть к вещественности, материальности мира, не боялся иной раз слушать его как бы со стороны, ожидая, как оно скажется, и думая, что то, как оно скажется, будет хорошо и что в том, как оно скажется, есть своя закономерность — естественность подслушанного слова: именно поэтому толстовские стилистические небрежности не плоды недосмотра, а результат сознательной, «планомерной» установки. Толстовская небрежность — это гибкость слова, которое сказалось, как естественно ему сказаться (такое слово и есть «голос» действительности, услышанный в разговорной, народной речи, продуманность которой соединяется с формальной невыправленностью, а стало быть, заведомой антириторичностью). Но в таком слове была своя заземленность — бремя гибкой точности в следовании слову и «сказанию» действительности, бремя, которое пригибало толстовское слово к земле и в последний период творчества лишало насыщенную вещественность его слова света, воли, прозрачности.

Таким по своему направлению было преодоление «литературности» в русском реализме XIX в.: русский роман возвышался над «романностью», стилистические условности тут последовательно изживались и следы риторического в слове выжигались.

Таковым было в истории литературы одно, притом выдающееся, преодоление «литературности» романа. Роман, переходя свои границы, создавал образ исторически-конкретной действительности. И это было утверждением романа — утверждением романа в его подлинности и ради подлинности услышанной и увиденной через него действительности,— а потому только естественно, что именно в России все литературные жанры XIX в. как бы концентрировались в романе, устремлялись в него, снимались в нем, в его универсальности (поднимающей роман над самим собою).

Такой универсальный роман, целью которого становится объективный образ исторически конкретной действительности, выступает как композиция голосов действительности. Совершающаяся при

этом «трансценденция» романического повествования обращает повествование о действительности (о том, что и как было и есть) в повесть *самой* действительности, которая обретает возможность «выговариваться», выражать себя в поэтическом слове (превращающемся в ее функцию). При этом «рефлексивность» и «самокритика» романного жанра, который не удовлетворяется сам собою, а должен еще расширяться, чтобы стать образом самой действительности, как может представиться, уничтожает сама себя, — коль скоро складывающийся *образ* действительности *объективен*, т.е. соединяет, а не разъединяет мир романа и реальный мир, вызывает «эффект присутствия» и, следовательно, создает общезначимость такого мира для автора и читателей — как бы объективную данность этого *образа* действительности.

Если представится, что объективность образа действительности *уничтожает* рефлексивность романа, то только естественно будет *изгнать* из романа все, что не есть этот объективный образ и что *прямо* не служит его созданию. Тогда будет необходимо очистить роман от всякой рефлексии, и от всякой теории романа, которая никак уж не имеет отношения к *образу* действительности, куда должен перенестись читатель, и от вмешательства автора, которому как частному «я» нечего делать в объективном мире его романа. Такие выводы делались нередко. Между тем они элементарно ошибочны. Объективный образ действительности в романе и возникает только как следствие роста романного жанра и роста его стиля. Именно в таком росте, означающем выход романа за свои пределы, преодоление «романности» в себе, и достигается как объективный образ действительности, так и композиция голосов-стилей действительности, благодаря которой этот объективный образ доводится до читателя. Данный, конкретный роман получает объективный образ действительности не как готовый результат, которым можно воспользоваться кратчайшим путем, стоит протянуть к нему руку, — он достигается в таком *росте* стиля и жанра, который и означает прохождение через нечто существенно *иное*, через то, что *не есть* образ действительности. Слово — не образ, а между тем романист должен, пользуясь словом, не просто пробудить какие-то случайные образные ассоциации у читателя, а упорядочить образные представления любого читателя, т.е. создать прочные, упорные, общезначимые образы, и притом не вообще какие-то, а образы монументальные по своей развернутости, по художественной и мыслительной значимости, образы, создающие объективное впечатление цельной, сплошной, непрерывной, вполне *реальной* действительности и все же — в итоге — существующие не ради самих себя, но ради

обдумывания, осмысливания, истолкования самой действительности, ради мысли об этой действительности. Это и есть *рост* романного слова (которое, как было сказано, стягивает ради этого в себя все энергии повествования, складывает их в единую, ширящуюся мощь). Образ — не его средство и цель; такое слово только должно еще, и притом в каждом произведении начиная все сначала, превратить образ в свое средство для достижения своей цели. Такой процесс есть вообще мысль и рефлексия, которая осуществляется как во всей истории романного повествования, так и в каждом отдельном произведении. Сам роман есть процесс самостановления, всякий конкретный роман — свое самоосуществление. И потому совсем необязательно заставлять такой мыслительный процесс, который создает роман и в нем запечатляется, как бы замирать на одном уровне образа, отвергая всякую рефлексия, которая привела к созданию этого образа, и всякую рефлексия, которую вызывает сам этот образ. Роман как процесс имеет дело с той расслоенностью уровней, благодаря которой романное слово растет и обобщается, поднимаясь от частно-фактического (или, как это было в барочном романе, от хроникального уровня, стиля) к общесторическому, и имеет дело с той расслоенностью стилей и голосов, которую необходимо создать и оформить как стилистическое целое, как высшее единство. Все это — рефлексия, в которой наиболее специфичен для романа именно переход от слова к той объективной картине действительности, которая до какой-то степени даже гасит собой впечатление от слова. Это — романский «прорыв в жизнь», который не должен повлечь за собой отказ от стиля, поскольку слово и стиль только и позволяют подойти к такому прорыву, к переходу в целостный образ.

Именно поэтому *рефлексия* в романе — не какой-либо внешний момент, который попросту не нужен или остался в нем как нестертый след рабочего процесса. Рефлексия — это такая среда и стихия, в которой и благодаря которой образ действительности в романе только и начинает существовать. Образ весь окружен и пронизан рефлексией, и «прорыв в жизнь» есть результат «самокритики» жанра. В романе, который преодолевает себя, осуществляя такой прорыв в жизнь, в романе, который соответственно и организован, всякая рефлексия, всякое «вмешательство» автора и всякая излагаемая и применяемая им романная теория только усиливают зримость, ясность, сплошную цельность складывающегося образа действительности.

Как именно происходит такой «прорыв», а, следовательно, как организуются для этого все силы слова, требуется всякий раз кон-

кретно исследовать. Можно, однако, сказать, что, если образ реальной действительности достигнут, построен в романе, уже и не может быть речи о «вмешательстве» автора в действие романа. Та общезначимая для автора и читателя действительность, которая именно потому, что произведение создается в заботе о жизни и действительности, не отделена от жизни реальной, а ее продолжает, — эта общезначимая действительность требует активного авторского слова. «Вмешательство» бывает только там, где оно и обставлено как «вмешательство» (например, в стернианской традиции), — но взволнованный авторский голос, писательская мысль, в «Войне и мире» — это голос совокупной (жизненной и романной) действительности, голос важнейший, и он не только не разрушает «эпическую иллюзию», а лишь способствует объемности образа действительности.

Среди теоретиков «объективного романа» принято называть как самого последовательного Ф.Шпильгагена. Его теория романа, созданная в конце XIX столетия, интересна в наши дни лишь как пример грубейшего заблуждения. Между тем заблуждения Шпильгагена возникли не на пустом месте: его теория романа вышла из уроков до крайности однобоко и плоско усвоенного реализма XIX в. Шпильгаген берет от реализма XIX в. только иллюзорность образа действительности, но о роли и функции романного слова имеет самые отдаленные представления, пропитанные застарелыми риторическими предрассудками. Автор романа выступает у него как аранжировщик романного действия, который не смеет высовывать нос на сцену, где на глазах у читателей разворачивается подстроенное им действие. Шпильгаген диктует писателю: «Писатель как таковой не имеет ни малейшего дела с читателем, он не должен говорить ему ни одного слова — ни единого» [Шпильгаген, 1883. С. 91]. И оставляет ему свой завет: «Изображай людей в действии...» [Шпильгаген, 1883. С. 90]⁴¹. Шпильгагену не пришло на ум, что так устроенный роман, сводящийся к иллюзорному спектаклю, может быть куда более произволен, чем любое вмешательство автора в повествование, и даже должен быть произвольным, поскольку писательская аранжировка действительности, как бы ни «похожа» была она на реализм, заключает «истину» только в самой себе и обрывает связи с реальной жизнью, вместо того чтобы их устанавливать. Шпильгагену и была ценна иллюзия как таковая, отделенность произведения от жизни с ее проблемами, для чего и приходилось изгонять писателя из им же (его умом и словом) созданного произведения. Глубоко формалистическая теория этого несостоявшегося, но в конце века авторитетного писателя усиливалась не более не менее

как подорвать самую основу романного жанра, в чем недалекий Шпильгаген вполне не отдавал себе отчета⁴². Романный жанр должен быть оторван от всякой рефлексии и от рефлексивности внутри себя и превращен в некую пространную драму, которая разыгрывалась бы перед внутренним зрением читателя. Вместе с тем отпадал бы и рост романного слова, который на протяжении веков приводил к новым, неожиданным поэтическим открытиям в жанре романа.

Ф. фон Бланкенбург, который тоже был сторонником «объективного романа» (только, конечно, без тех чудовищных преувеличений, что у Шпильгагена), за 120 лет до Шпильгагена стремится обосновать подспудно созревающий реалистический роман (с его образным видением действительности), от которого в теоретическом осмыслении Шпильгагена остаются только жалкие руины. Весьма понятно, когда Бланкенбург пишет: «Самому поэту вообще нет места в целостности его произведения; нечто исключительное, если он вмешивается в ход его» [Бланкенбург, 1965. С. 339]. Понятно потому, что Бланкенбургу ради утверждения иллюзорной образности приходится отвергать разные техники романного повествования, допускающие произвол романиста. По выражению К. Вельфеля, «Бланкенбург близоручко оценивает роль рассказчика в романе» и проходит мимо феномена романной саморефлексии — мимо феномена, «который он бы мог изучать на примере романов Филдинга, Виланда, Стерна и даже написанного им самим романа» [Вельфель, 1974. С. 50]. Но, как сказано, исторически это вполне понятно: Бланкенбургу хотелось выделить *существенное* среди разных разбросанных романских приемов, техник, найти именно то, что было исторически перспективно и что требовало концентрации усилий романистов. Это ему вполне удалось!

Но, так или иначе, ему удалось и нечто большее. Выше речь шла о том, что роман переходит свои границы («трансцендирует себя») и в результате этого многообразно допускает и заключает в себе рефлексию, выступает как саморефлектирующий жанр. Но роман и еще в более глубоком, внутреннем отношении пронизан рефлексией — как продукт снятия риторического слова, преодоления морально-риторической литературы, выхода за ее пределы. Бланкенбург тонко показывает новое качество романа в сравнении с традиционной литературой, показывает, разумеется, в свойственных ему просветительских понятиях и представлениях.

К. Вельфель резюмирует ход мысли Бланкенбурга так: «То, что является конечной целью других жанров поэтического подражания <...>, — воспитание, развитие заложенных в душе человека сил, что

необходимо для исполнения им своего человеческого предназначения, то самое романист может сделать уже не целью, а предметом своего подражания. Его конечная цель — совершенствование человека. И он достигает ее в непредставимых для других жанров масштабах, потому что сам процесс совершенствования, во всем его объеме, он обращает в наглядность, показывая все силы и задатки, которые способны в человеке совершенствоваться. Роман в состоянии наглядно изображать целокупность, тотальность человеческого бытия, а потому для него и нет более достойного предмета, нежели показывать тотальность человеческого существования в процессе ее совершенствования» [Вельфель, 1974. С. 50]. В центре романа, которого требует Бланкенбург (и образец которого он находит в «Агатоне» Виланда), находится становящаяся, развивающаяся, воспитываемая человеческая личность.

Но сейчас важна не вся в целом теория Бланкенбурга, а намеченный им момент перехода литературных жанров в роман: моральная их цель становится функцией наглядности романного повествования, задачи слова становятся задачами образа и внеположное произведению становится *внутренним*. Роман есть освоение литературы в целом и усвоение ее функции и задач — усвоение *внутри* повествования. Вместе с тем это есть и преодоление морально-риторической литературы с ее универсальным риторическим словом и превращение их прежних функций во внутренние функции растущего в романе слова и образа.

Бланкенбург писал: «Драма нуждается в действующих лицах, чтобы воплотить событие, поскольку, если исключить отсюда исторические хроники Шекспира, содержанием драмы является одно событие; роман, напротив, связывает несколько особых событий, совершающихся за несравненно большее, чем в драме, время, и такая связь может осуществляться лишь естественным путем через формирование и воспитание, т.е. внутреннюю историю характера. У драматического писателя нет ни времени, ни пространства, чтобы развлекать нас подобным образом <...>⁴³ и показать внутреннее изменение своих персонажей. Но романисту специфически присуще показывать перемены во внутреннем состоянии своих героев. Внутренняя история человека в романе заключается в последовательности переменчивых событий. Правда, изменение характера может проявиться лишь при наличии достаточных причин, действующих на человека в течение длительного времени, ввиду чего показывать такие изменения и невозможно для драматурга. Если бы романист, несведущий в свойствах своего жанра и не умеющий связать множество событий внутренней истории формирую-

щегося характера, пожелал ограничиться одним-единственным важным событием, то он тем самым добровольно отказался бы от всех преимуществ и свойств своего жанра и к тому же подвергся бы той опасности, что его стали бы сравнивать с драматургом» [Бланкенбург, 1965. С. 390–392].

Цели романного слова, как понимал их Бланкенбург,— это все еще цели слова риторического; как другие жанры словесности, роман «приносит пользу и улаждает». Но уже в эту раннюю пору истории романа морально-риторическое наследие слова в теоретическом сознании Бланкенбурга основательно перестраивается, претворяясь в движение образа действительности. Моральная функция прежнего слова *взята вовнутрь* новым, открытым к жизни, несущим образ словом. В таком снятии всей традиции и всего наследия морально-риторического слова утверждает себя роман — как растущий и развивающийся по своей природе, как стремящийся к универсальности повествовательный жанр. Эта открытость романа к исторической действительности, жизни и обусловила его адекватность бурной и переменчивой политической, общественной, социальной жизни XVIII–XIX вв.

Рефлексивность романа — как снятого итога долговечной морально-риторической системы и как внутренней саморефлексии и преодоления своих ограничений — довершает картину универсальности романного жанра. Повествование, обретая себя одновременно с зарождением романа и в формах романа, дорастает до сложнейшей композиции стилей как «голосов» действительности и в таком своем многообразном стилистическом обличье предстает как важнейший поэтический инструмент постижения и истолкования действительности.

Вспомним немецкого романтического теоретика — одного из тех, кому в начале XIX в. была ясна общая перспектива развития романа:

«Итак, роман, в котором все жанры и формы искусства проникают друг в друга, достигая абсолютности, сама поэзия являет себя в бесконечности ее элементов, в ее богатой и гармонической жизни, обратившейся из единства во множественность, являет себя как эпос, но только как эпос просветленный, проникнутый духом и любовью. И так поэзия, складываясь благодаря роману в пластический облик целостности и полноты, облекаясь в эпос, возвращается к своему изначальному моменту, и круг ее творений завершается в абсолютности ее.

Принцип романа — это дух индивидуальности и своеобычности, любовь, а форма и откровение его — это гармонически-пласти-

ческое слагание Универсума, принцип древнего искусства» [Аст, 1971, 217].

В романе торжествует поэтическое слово — слово, отказавшееся от своей самоцельности и красоты, создающее стиль, жертвующее собою действительности. Такое слово дает язык всему тому, что не есть язык и слово,— самой действительности, оно дает заговорить своим особым языком, сказаться в слове каждой вещи в этой реальной действительности. Романный стиль поэтому есть творчески-поэтическая деятельность языка вне пределов языка,— поэтическая мысль и поэтическая фантазия постигают и осваивают здесь все новые стороны реального исторического бытия людей, которые облакаются в одежды поэтического слова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Broch H. Das Weltbild des Romans (1933) // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Frankfurt a. M., 1975. Bd. 9/2. S. 96.
- ² Kraus K. Nachwort zu Heine und die Folgen (1911) // Deutsche Essays / Hrsg. von L. Rohner. München, 1972. Bd. 4. S. 194.
- ³ Ast F. System der Kunstlehre... (1805) // Romantheorie / Hrsg. von E. Lämmert. Köln, 1971. § 214. S. 228.
- ⁴ Не случайно поэтому предположение [Роде, 1876; Бюргер, 1892] о том, что дошедший до нас текст Ксенофонта Эфесского есть лишь сокращение романа, хотя такое предположение и отвергнуто. См.: Ксенофонт Эфесский, 1973. С. VII.
- ⁵ Оно, по возможности, перекладывается на плечи рассказчика и объективизируется в его образе.
- ⁶ Романы — это вымышленные, но вероятные вещи (fictions des choses и außgezierte Sachen, т.е. вымышленные и риторически украшенные).
- ⁷ Ср. глубокие соображения о романизации литературных жанров в XIX в. у М.М.Бахтина [Бахтин, 1975. С. 450].
- ⁸ Ср. замечание М.Гаспарова в комментариях к его переводу «Поэтики»: «Эмпедокл, автор поэмы “О природе”» V в., в другом месте «О поэтах», фр. 70, назван у Аристотеля «гомеричнейшим»; но это не отменяет факта, что по предмету подражания он не поэт» [Аристотель, 1978. С. 113].
- ⁹ «Различие поэтики и риторики — не столько в сфере, ars <искусства, науки>, сколько в конечном итоге практического их применения, в художественном продукте» [Фишер, 1968. С. 22]; ср.: «Различие поэзии и красноречия дается существенно легче, нежели теоретическое размежевание поэтики и риторики» [Фишер, 1968. С. 35].
- ¹⁰ О возникновении самого слова «роман» в средневековой Романии, единой культуре романских народов, см. замечания у Э.Р.Курциуса [Курциус, 1978. С. 41–42].
- ¹¹ Теоретический уровень трактата Юэ, который, кстати говоря, в качестве

- предисловия предварял роман «Заида» (1670) Ж.Р. де Сегре (и мадам де Лафайет), следует считать безусловно высоким: в нем — конспект будущего литературоведческого осмысления романа вплоть до конца XIX в.; различные мотивы литературоведения, характерные оценки представлены у Юэ в кратком виде, в зародыше.
- ¹² Слово «роман» применялось к различным повествовательным жанрам гораздо раньше эпохи барокко — так было, например, во Франции. Однако, по-видимому, и здесь «роман» становится понятием, систематизируется, теоретически осмысливается только в эпоху барокко, — из непосредственного, рождающегося на корню, окказионального, живого словоупотребления вырабатывается крайне широкое и «бесконтурное», но внутренне центрированное понятие, принципиально относимое к *прозе*.
- ¹³ «Поэт — больше творец сказаний (ton mython), чем метров» [«Поэтика», 9, 1451 b 27].
- ¹⁴ О роли Аристотеля в обсуждении романа как эпоса в XVI–XVIII вв. см. замечания в кн.: [Джагер, 1969. С. 104–106]. Всеобщее распространено в риторической теории убеждение в том, что Аристотель говорил о возможности эпоса в прозе. Гл. XXIV «Поэтики» учит, напротив, тому, что в эпосе, если и не по внутренней необходимости, то в результате опыта, установится героический метр, гекзаметр: «Если бы кто совершал повествовательное подражание (diegematiken mimesin) другим метром или многими метрами, это показалось бы несообразным» [1459 b 32–33]. «Вот почему никто не сочинял длинного склада (macran systasin) иначе, как героическим метром: сама природа, как сказано, научила подбирать к такому <складу> подходящий метр» [1460 a 2–4].
- ¹⁵ Необходимо сказать на этом месте о том, что автор настоящей работы в дальнейшем опирается в основном на материал немецкой истории литературы и литературной теории, как более ему известной. Нужно подчеркнуть, что это ограничение немецким материалом вызвано исключительно внешними обстоятельствами, а не внутренней необходимостью — логикой темы. Ту же самую проблематику, связанную со складыванием романного стиля, несомненно, можно было бы изучать, например, и на французской почве, где получающаяся картина была бы, видимо, сложнее и дифференцированнее (см.: [Михайлов, 1976] здесь во введении обсуждается и проблема романа как понятия и жанра). Немецкая литература менее известна большинству читателей и теоретиков литературы, чем французская, зато она, по-видимому, удобнее для изучения в том отношении, что исторически складывавшаяся *конфигурация констант*, приводящая к возникновению романа как жанра новой европейской литературы, прослеживается здесь яснее, и благодаря этому (что весьма существенно) более очевидным становится принципиальное отличие новоевропейского романа от типов «романа» античного и средневекового.
- ¹⁶ Не должно удивлять то, что задачи риторики как *дисциплины* могли трактоваться несравненно более узко, так что, по суждению Гермогена (II–III вв.), не дело риторики разыскивать, что истинно прекрасно, полезно и т.п. (цит. по: [Хунгер, 1972. С. 10]). Но, как уже было сказано, ритори-

- ческое предполагает несколько взаимосвязанных уровней, на которых риторическое как техника или прием обобщается до способа мысли и несущего истину бытия слова. В этом отношении Г.Хунгер справедливо отмечает, что влияние риторики распространялось на все жанры словесности и что, именно благодаря этому «решение» христианских писателей — Евсевия Кесарийского, каппадокийских отцов церкви и других — примкнуть к античной риторической системе «оказалось определяющим для всего последующего развития» культуры [Хунгер, 1972. С. 5]. Как известно, сама свободная от «истины» риторическая техника с самого начала порождала негативные явления — заведомо холостой ход мысли в риторических упражнениях, формальную игру словом, пустую и «праздную» (что на века пристало к обиходному слову «риторика»), однако и такая игра отражала, только негативно, сферу смысла, к которой причастно и с которой соопределено подлинное, схватывающее истину, слово.
- 17 Хаппель в своем переводе [Юэ, 1966. С. 104] учено-педантически растолковывает суть *instructio*: роман должен «обучать каким-либо вещам и наукам»; получается, что трактат Юэ, вставленный Хаппелем в его роман «*Die Insulanische Mandorell*» (1682), и выполняет такую прагматически определенную роль — учит своему романтическому ремеслу!
 - 18 Я сознательно избегаю пользоваться таким его обозначением, как «придворный исторический роман» (*der höfisch-historische Roman*), утвердившимся в немецком литературоведении (см., например: [Рётцер, 1972. С. 62–63; Майд, 1974. С. 49–57; Герцог, 1976. С. 120]). Я предпочитаю называть такой роман «высоким историческим романом», причины чего лишь отчасти раскрываются в настоящей работе.
 - 19 См. о «вражде к роману» целую главу книги У.Герцога [Герцог, 1976. С. 19–32].
 - 20 См.: [Вебер, 1974. С. 618–619] и обширные материалы в этой хрестоматии.
 - 21 См. об «иллюзии присутствия» в теории XVIII в. в кн.: [Фосскамп, 1973. С. 172–174].
 - 22 Есть также новое переиздание первой редакции этого трактата: [Энгель, 1964]. Вообще необходимо сказать, что Энгель преувеличивает значение формального момента диалогичности, и как раз опыт немецкого драматического или диалогического романа второй половины XVIII в. подсказывает, что, как правило, внешние приемы диалогизации не поддерживались здесь внутренним развертыванием точек зрения, реальностью характеров, живым ощущением действительности.
 - 23 В «Похвальном слове» Ричардсону (1761).
 - 24 Сходное определение романа как «bürgerliche Epopée» (эпопея из гражданской, т.е. здесь частной, жизни) встречается у И.К.Вецеля в предисловии к роману «Герман и Ульрика» (1780) [Лэммерт, 1971. С. 161]; но только Вецель трактует эпос несравненно уже Гегеля, только в задатках: необходимо обращение к биографии и снижение тона (по образцу комедии).
 - 25 Гете и Шиллер много размышляли над «задержанием» в гомеровском эпосе, в эпическом повествовании вообще. Но у Гомера «задержание» не есть свободный прием, которым пользуется поэт, а есть необходимость

- эпического мышления. Для времени Шиллера—Гете «задержание» могло быть лишь обдуманном приемом.
- 26 «Weltreise», т.е. «Одиссея», ставится принципиально в один ряд с новоевропейскими описаниями путешествий!
- 27 В эпоху барокко, по всей видимости, существует различие между двумя формами романа — ситуативно-эпизодической (как в романе пикарескном) и непрерывно-последовательной (как в высоком историческом романе), где действие длится непрерывно, без пауз и пропусков (см.: [Элевин, 1932. С. 153]). Оба эти типа романа как бы устремлены с разных сторон к одной цели — созданию целостного, сплошного и наглядного образа действительности. В пикарескном романе выигрывает ситуация, ярко изображенная, в высоком историческом романе — взаимосвязь событий и взаимосвязь характеров (может быть, очерченных даже и не столь ярко, как отдельные персонажи в отдельной ситуации пикарескного романа). А.Хаслингер придает большое значение тому «принципу человеческих взаимоотношений», который положен в основу романов Антона Ульриха: «Его повествование постигает отдельного человека как существо, действия и замыслы которого усматриваются и передаются в целой сфере межчеловеческих отношений» [Хаслингер, 1970. С. 380; см. также: С. 82–83]. Проходит еще по меньшей мере лет 75–100, когда в поколениях Филдинга-Бланкенбурга преодолевается ограниченность ситуативно-эпизодического и исторически последовательного романного мышления. Только тогда появилась возможность теснейшим образом связать характер и среду, внутреннее и внешнее и т.д., получив подлинную сплошную цельность образа действительности и достигнув последовательного «эффекта присутствия» — эффекта, который, кстати говоря, не разрушает теперь (в настоящей литературе!) никакого отступления, никакого слова, сказанного автором «от своего лица», поскольку и это последнее введено уже в число «голосов» действительности.
- 28 Этот высший уровень диалогического или полифонического романного слова разработан в новаторских исследованиях М.М.Бахтина [Бахтин, 1963, 1975].
- 29 Следует принять во внимание, что античная и средневековая риторика не знает понятия «композиция» в общепринятом теперь смысле. Она относит «compositio» к строению предложения (oratio), к «лексису», а не к «таксису» (см.: [Курциус, 1978. С. 80]). Можно думать, что даже переосмысление такого понятия обязано «романизации» жанров и, шире, литературного и не только литературного мышления, т.е. процессам до крайней степени широким, всеохватным; они-то и привели к разрушению крайне устойчивой морально-риторической системы и к сложению иных принципов художественного мышления. Все это связано и с «высвобождением» повествования; характерно, что и «рассказывание» (narratio) в риторике — термин широкий и весьма неопределенный (ср.: [Курциус, 1978. С. 80, примеч. 4]).
- 30 Собственно, сам принцип максимального отстояния на два поколения, шестьдесят лет, был высказан Вальтером Скоттом («Уэверли», 1814), который, однако, сам не следовал ему (см.: [Штайнеке, 1975. С. 345]).

- 31 Письмо Н.В.Гоголя С.Т.Аксакову от 18/6 августа 1842 г. [Гоголь, 1967. С. 243, 252]. Здесь Гоголь передает суждение публики: «...ведь это тоже, мол, роман, а только для шутки названо поэмою» (письмо Н.Я.Прокоповичу от 28 мая 1843).
- 32 К сожалению, в последнее время западные литературоведы склонны отказываться от жанрового определения новеллы или новеллистического начала. Тот стилистический, жанровый, качественный разнобой, который царит в немецкой литературе XVIII–XIX вв., как будто исключает разговор о строгой форме новеллы (с «диалектическим поворотным пунктом», как говорил Л.Тик), а несоответствие теории (того же Тика) практике еще усугубляет положение вещей. Разношерстность историко-литературного материала застигает от исследователей смысловые тенденции внутри него, и страдает от этого, конечно, не жанр «новеллы», а изучение самих историко-литературных процессов (не только в их конкретности, но и в их смысловых энергетических полях). См. важные работы, останавливающиеся на истории новеллы и истории ее теории: [Зенгле, 1972. С. 833–841; Шрёдер, 1970; Нойемайер, 1974 (passim)]; Р.Шрёдеру удалось, в частности, показать, как глубоко коренится новелла первой половины XIX в. в светской беседе [Шрёдер, 1970. С. 35].
- 33 Очень характерно, что роман как жанр универсальный раскрывает внутри своего же целого, в своей композиции, противоположность *новеллы и романа*; достаточно учесть те сугубо различные функции, которые новелла играет в «Дон Кихоте» Сервантеса, в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» Гете, в «Посмертных записках Пиквикского клуба» Диккенса и, шире, во множестве романов XVII–XIX вв., где, как можно полагать, полярная напряженность малой замкнутой формы и широкого романного повествования является важнейшей внутренней жанрообразующей установкой.
- 34 Напомним о том, что «анекдот» в современном словоупотреблении есть тривиальный наследник серьезного исторического жанра («анекдот» — значит «то, что еще не издано»). Клейст, будучи издателем газеты, умел облекать мелкие происшествия дня в форму логически продуманного периода, который обнимал единой связью причины, ход, следствия события, придавал случайному характер необходимого, рокового. Такие литературные анекдоты Клейста (в них он ни с кем не сравним) содержат в себе сжатое ядро новеллистической формы, полюс, обратный распространенному романическому повествованию.
- 35 См. о композиции «Годов странствия...»: [Бёкманн, 1970. С. 130–144]. Заметим, что новое толкование «композиции» в новоевропейских литературах едва ли не опосредовано музыкой (т.е. перенесенным в музыку риторическим понятием «композиция», приобретшим здесь совсем новый смысл). Во всяком случае, один безвестный романист (скрывшийся под псевдонимом «Веритано Джеоманико») представляет себе роман как дивертисмент жанров: «Разве искусный композитор (Componist) станет заполнять листы одними печальными ламентациями или странными капризами? Он руководствуется ушами своих слушателей и пишет то приятную арию, то веселый балет, то скачущую или стремящуюся фугирован-

- ную жигу, то благонравную сарабанду. Так должен поступать и тот человек, который хочет сыграть людям правду, — чтобы музыка им не надоела» (цит. по: [Вебер, 1974. С. 174–175]). «Играть правду» (*Wahrheit (vor)fiedeln*), видимо, устойчивое словосочетание (ср. Кр.Вейзе в: [Кимпель, 1970. С. 26]). От такого наивного романного дивертисмента до эпохи Жан-Поля и Гёте — огромный путь, во время которого романное повествование усваивает себе органику формы. На почве этой усвоенной органики Жан-Поль и мог устраивать свои романские дивертисменты психологического наполнения, причем иронически-серьезно сохраняется даже старый мотив дивертисмента — угодить вкусам всех. Исторически роман с самого начала утверждает себя как универсальное сопоставление стилей.
- 36 Заслуга Э.Вебера в том, что он собрал и постарался проанализировать многие теоретические предисловия романов, показав все их значение для теории романа.
- 37 Важно отметить то, что и предисловия к литературным произведениям иных жанров имеют совсем иное структурное значение: так, предисловия к драмам, нередко весьма пространные и посвященные теории драмы, явным образом отделены от «самого» произведения, которое и начаться может только тогда, когда предисловие закончилось. Совсем иначе в романе: он начинается с предисловия, и предисловие может быть теснейшим образом связано с самим развитием сюжета (см. «Зибенкеза» Жан-Поля). В «Томе Джонсе» Филдинга роль предисловия прямо отдана первой главе.
- 38 Разнообразные мотивы, которые выражают преодоление литературности романа, можно найти в названных сборниках текстов по истории романа Э.Вебера, Э.Леммерта, Д.Кимпеля, Д.Видеманна и др.
- 39 «Роман» как обозначение повествования часто уступает место «истории». История в ее реальном аспекте перекрывает «романическую» сторону повествования, и так могло получиться, что «робинзонада» перепечатывалась среди подлинных рассказов о путешествиях по свету.
- 40 Сравним с приведенными в начале статьи словами Лескова о том, что он не смотрит на литературу как на искусство, заявление немецкого писателя Эрнста Вилькомма, относящееся еще к 1838 г. (в послесловии к роману «*Die Eugora-Müden*»): «Кто смотрит на мою книгу как на художественное произведение, тот глубоко заблуждается. Я хотел написать книгу великой боли жизненной, а не создать художественное произведение» (цит. по: [Зенгле, 1972. С. 980]). Такое патетическое заявление программно для эпохи, только в немецкой литературе оно не было по сути дела осуществлено.
- 41 Нужно сказать, что и до сих пор еще распространены в литературоведении представления о том, что показывать героев произведений в действии, а не рассказывать об их поступках, показывать вещь в движении, а не описывать ее, рисовать характер через действие вместо подробной характеристики вообще и априорно лучше, чем противоположное, т.е. более статическое описание, более отвлеченные рассказы и т.п. В таких представлениях есть очень здравая сторона, очень полезная для

начинающих писателей, тем не менее в целом история литературных шедевров свидетельствует о том, что многократно и с успехом, и с привязчивостью к ним использовались и используются менее «выгодные» приемы повествования. История литературы показывает, что нужных результатов маловероятно добиться прямым путем (показывая характер в действии — получить яркий характер) и что, напротив, будучи здравых взглядов, легко получить шпильгагеновские художественные результаты.

- 42 В наши дни поражает все еще распространенное отношение к Шпильгагену как к серьезному теоретику; между тем он только требует к себе серьезного отношения, а это серьезное отношение должно показать всю несообразность его теории. Когда В.Халь пишет о «традиции объективного повествования, которая при меняющихся предпосылках и целях простиралась от Аристотеля до Шпильгагена» [Халь, 1971. С. 38], это верно, но сопоставление имен тем не менее смехотворно. Хорошо анализирует Шпильгагена В.Хелльман [Хелльман. С. 209–261]. См. также: [Гайслер, 1978. С. 496–510].
- 43 Здесь Бланкенбург сопоставляет роман и драму: в его изложении драма представляет собою тот полюс сжатого, краткого повествования, который у нас назван выше «новеллистическим». Нужно заметить, что в XVIII в. драма и роман (повествование) гораздо более сближены, чем в сознании последующих времен. Важно, что Бланкенбург поляризует два принципа повествования — «сжимающийся» и «растущий», расширяющийся.

**ЖАНР И ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ:
СУДЬБА РОМАНА — ПОЭМЫ — ЭПОПЕИ
В ЛИТЕРАТУРЕ «БЕЗ ГЕРОЯ»**

І. Постановка вопроса

Создавая теорию романа как становящегося жанра, М.М.Бахтин критиковал историков литературы за то, что они ставят литературные направления (и всю «поверхностную пестроту и шумиху» вокруг них) над жанрами, определяющими «большие и существенные судьбы литературы и языка». Жанры были названы метафорически «ведущими героями» литературы, а литературные направления и школы — «героями только второго и третьего порядка» [Бахтин, 1975. С. 451].

Но, отбросив «шумиху», посмотрим на соотношение этих категорий в разные эпохи, до начала европейской литературы Нового времени, когда литература еще не вышла непосредственно к действительности, в историю (в этом смысле, в периоды ее «замкнутого и глухого» состояния), и на последующих ее этапах. В своей исторической последовательности литературные направления (допустим, просвещение, классицизм, сентиментализм) представляются как бы ступенями противоречивого движения искусства в историю. Но в эти эпохи именно жанры — еще не пережившие разрушения своих канонических форм — определяют смену литературных направлений, их начало и конец. Потому, видимо, они и названы М.М.Бахтиным «ведущими героями литературы».

Необходимо выяснить, изменяется ли соотношение направлений и жанров, двух категорий развития, в литературе Нового времени. Не становится ли направление «ведущим героем», определяющим ее «большие и существенные судьбы», а жанры — «героями только второго и третьего порядка» в романтизме, этом рубеже, начинающем литературный процесс Нового времени?

Конкретно:

1. Как построены эпические (и другие) жанры двух ведущих направлений XIX в., романтизма и критического реализма,— по

принципу литературного рода (эпос — мир развивается сам собою) или они приобретают структуру литературного направления, лирического самовыражения автора (романтизм)? Род или направление обладает жанрообразующей функцией?

2. Романтизм, критический реализм XIX в. по своей структуре едины? Можно ли видеть в этих литературных направлениях прошлого века две фазы одной, романтической структуры (структуры «двоемирия»¹, лирического самовыражения)?

В решении второго вопроса необходимы существенные уточнения понятия «критический реализм». Ибо нередко его отъединяют от романтизма, видят в нем внеструктурное образование, явление полноты и правды жизни с критической доминантой. От того, как на него ответить, зависит и ответ, касающийся единства или, напротив, различия принципов жанрообразования в них. Однозначного ответа нет.

В.Г.Белинский рассматривал их в первом смысле (см. соответствующий раздел), о чем речь пойдет ниже; современное литературоведение склоняется ко второй точке зрения. Историческое понятие критического реализма подменяется сегодня понятием реализма вообще, «зрелого реализма». В этом плане особый интерес имеет концепция движения эпических жанров от романтизма к реализму, предложенная А.В.Чичериным.

Главное отличие реализма от романтизма он видит в том, что «романтик поглощен своим внутренним миром и тем образом действительности, который стихийно создается в его сознании, тогда как реалист изучает человечество, изучает и тех людей, которые с ним не имеют ничего общего» [Чичерин, 1958. С. 85, выд. Чич.]. Согласно с этой позицией он видит в истории литературы переход от «субъективного», «закрытого романа» романтизма к «объективному», «открытому роману» реализма.

Чертами «закрытого романа» (его представляют «Страдания молодого Вертера», «Рене», «Адольф», «Оберман») называются: «повествователь и главный герой — одно и то же лицо», сосредоточенность на душевной жизни одного персонажа, близкого автору, «вспомогательное значение» всех других образов, исследовательский характер повествования [Там же. С. 4].

Движение к открытому роману реализма происходит как поэтапное «размыкание» «лирической замкнутости» жанра, начатое уже романтизмом. В открытый роман входит «история» как «главная действующая сила», мир социальных отношений. («Роман-эпопея вырастает из обычного романа путем разрастания его социально-исторического плана».)

Жанр и реализм работают друг на друга: реализм — на укрупнение жанра («Расширение сферы романа неразрывно связано с реалистическими тенденциями в литературе» [Там же. С. 5]), а жанр, роман-эпопея, «открывает наиболее широкий простор для реализма как творческого метода» [Там же. С. 17].

Уже романы В.Гюго, «последняя стадия романтического романа», считает исследователь — открытые романы, в которых «толпы народа, множество героев, картины баррикадных боев...». О.Бальзак же «разломал рамки субъективного романа (не структуру ли «внутреннего мира» автора имеет в виду исследователь? ср. выше: «романтик поглощен своим внутренним миром». — Н.Д.) и не оставил от них и следа; ... явилось пересечение десятков жизненных нитей, образующих в своей совокупности объективную конкретность в изображении общества» [Чичерин, 1958. С. 6].

В русской литературе открытый роман, начатый «Героем нашего времени», «особенно интересен в истории преодоления романтизма» [Там же. С. 7], выводит к «Воине и миру», «классическому образцу» жанра романа-эпопеи с его принципом всеобъемлющей полноты («захватить все» — Л.Толстой). И вывод: «Роман-эпопея создается именно тогда, когда глубокое сознание роли народа ищет своего поэтического выражения» [Там же. С. 19].

Выдвинуты, несомненно, важнейшие категории повествовательных жанров Нового времени (их мы называем и эпическими) и их анализа: романы «закрытые», «открытые», «субъективные», «объективные» и, может быть, особенно значимое в этом ряду понятие «лирическая замкнутость» романа, ее «размыкание»: природа романтического жанра определена по лирическому роду литературы (понятие восходит к Белинскому).

Однако, опуская понятие критического реализма, исследователь не называет главную жанровую черту романов этого литературного направления, роднящую их с жанрами романтизма, — личностную, духовную природу их, мучающееся сознание автора-«избранника». Называя эти романы «открытыми», мы их либо сливаем с романами других направлений XIX в., например, из мощной волны демократической литературы 60-х гг. с романами А.Ф.Писемского, Н.Г.Помяловского, Н.С.Лескова и других, либо переносим за пределы литературы XIX в. (Замечу: общая установочная позиция исследователя кардинально уточняется им, когда он обращается к анализу языка романа-эпопеи Л.Толстого.)

В статьях труда «История всемирной литературы» тоже отсутствует понятие критического реализма XIX в.; за разделом «Романтизм» следует раздел «Реализм». В них говорится о реализме как

«направлении внутри общего романтического потока» [Затонский, 1989. С. 28], однако такая структурная черта романтической эстетики как «двоемирие» (противопоставление идеала действительности), а также «тенденции идеализации художественного образа» называются не только «неприемлемыми» для реализма, но «даже враждебными», с которыми реализм «находится в борьбе». Общим для романтизма и реализма признается восприятие мира «как непрестанно меняющегося» [Там же. С. 28].

Бесспорно, борьба с «двоемирием» шла на протяжении всего XIX в., была начата еще романтизмом, так же как еще в романтизме выявилось «стремление к объективности» [Тертерян, 1989. С. 17], к факту. Но состоялось ли в критическом реализме преодоление двоемирия? личностного осмысления факта? субъективности? выход из нее? «размыкание» «лирической замкнутости» романа?

В данном разделе делается попытка уточнения всех выдвинутых категорий в аспекте структурном, с тем чтобы четче увидеть единство структур двух ведущих направлений XIX в., вместе составляющих особую фазу жанрообразования, по длительности — миг (всего один век!), а по значению — не равную ли и всему прошлому и всему будущему художественному развитию человечества?

Раздел строится из ряда наблюдений над поэтикой жанра. Его теоретическим базисом является концепция В.Г.Белинского (см. особый раздел), укорененная в литературном процессе и выросшая из него («Литературе Расейской — моя жизнь и моя кровь!»). В рассмотрение будут включаться и современные теории жанра, точки зрения, с тем, чтобы избранное здесь направление теоретических исканий было постоянно на виду и наращивало свою доказательность.

Такое построение работы поможет избежать громоздкой теоретичности, столь противопоказанной нашему времени. Пусть говорят за нас и ведут нас прошлое нашей науки и художественный образ, этот неисчерпаемый, как жизнь, удивительный наш спутник.

II. «Роман без героя».

О подзаголовке к «Ярмарке тщеславия» У.Теккерея

«Роман без героя», — так определил автор, крупнейший представитель критического реализма в английской литературе XIX в., жанр своего самого значительного произведения (1848). Этот роман, в котором много шаржевых зарисовок, определяют как роман-эпопею («историческая эпопея», «буржуазная эпопея» [Горбов, 1933. С. 13, 20]).

Роман густо населен персонажами и — «без героя»? Очевидно, Теккерей отличал «героя» от «персонажа».

«Без героя» и — эпопея?

Этот «иронический и горький подзаголовок» не привлек к себе того внимания, какое он заслуживает. Его рассматривают только в применении к Теккерей как показатель углубления критически-сатирического начала в его творчестве, в характеристике персонажей, т.е. не в структурном, а в сюжетно-тематическом плане.

Так, формулируя критерий «героя» по Теккерей («Для Теккерей быть героем означает не плыть по течению, смотреть на действительность и на себя без иллюзий»), современный исследователь пишет: «Подзаголовок прямо указывает, что в повествовании нет ни одного персонажа, который был бы носителем положительного нравственного начала» [Гениева, 1989. Т. 6. С. 135].

Теккереевское «без героя» разъединяет писателя, как полагают, и с романтиками, например, герои «робин-гудовской» линии романа В.Скотта «Айвенго» у Теккерей («Ребекка и Роуэна») не герои: Робин Гуд перерождается в жирного собственника [Елистратова, 1972. С. 99]; и с реалистами, например, с романами Ч.Диккенса. Так, в «Ярмарке тщеславия» самый привлекательный персонаж — чудак майор Доббин, обладающий «главной добродетелью» («активен в своем стремлении помочь ближнему»), — не герой (Доббин — в переводе «кляча»). В романах Диккенса такой персонаж-чудак «стал бы героем» [Гениева, 1989. Т. 6. С. 135]. Такие заключения характеризуют внешний план романа.

Но Теккерей поднял определение «без героя» в подзаголовок, сделал его характеристикой жанра, структурой, определенным типом отношения автора и героя, одного и всех (всего) в произведении.

«Без героя» — это структура, лишаящая весь план «героя» (не только выделенный персонаж, но и всех и все: народ, природу) его самостоятельного значения в произведении. «Без героя» — это, очевидно, вытеснение действенного типа мышления познавательным.

Сознание романтика, сближаясь с действительностью, начинает познавать, осознавать, что герой его мечты — не герой, что оно существует и функционирует «без героя». Роман Теккерей — это момент трезвости, определенности в отношении зрелости критического реализма.

Что же оно познает, если произведение «без героя»? не себя ли самое с помощью героя? сделав героя «лишь средством» этого самопознания? И не восходит ли этот принцип самопознания с по-

мощью героя к романтической истине — иллюзии о мире как духовной собственности поэта? о поэте — Творце всего мироздания? Так, в программной для немецкого романтизма философской повести Новалиса «Ученики в Саисе» (1798) рассказывается о странствиях поэта по миру в поиске конечной истины бытия, приходящего к выводу о том, что эта истина в нем самом, в его душе. «Меня все возвращает к себе самому». Эту же мысль варьирует и двустийшие:

*Все же один приоткрыл покрывало богини Сауса.
Что ж он увидел под ним? — Чудо: себя самого!*

(по легенде, в статуе богини Изиды воплощается тайна мира [Карельский, 1977. С. 15–16]).

Думаю, «роман без героя» построен по принципу лирического рода: весь мир лишь средство самовыражения поэта (автора).

Этот же предмет — познающее сознание автора, процесс осознания им проблематичности героя — можно охарактеризовать образами из предисловия к роману «Перед занавесом» (написано после создания книги), где автор в роли режиссера сценического действия, наряженный, как и «вся его братия», в шутовское одеяние, характеризует «Ярмарку», «место... суетное и злонравное»:

«И тут они увидят (те, кто любопытствуют прийти на представление.— *Н.Д.*) зрелища самые разнообразные: страшные сражения, величественные и пышные карусели, сцены из великосветской жизни, а также из жизни очень скромных людей, любовные сцены для чувствительных сердец и разные легкие комические проделки, и все это сопровождается подходящим сценарием и блестяще иллюминировано свечами за счет самого автора» [Теккерей, 1933. Т. 1. С. 50].

Предмет романа здесь — не то, что «увидят» зрители («зрелища», «сцены», «сражения», «карусели», «проделки»), а безличный предикат в метафорической форме: «иллюминировано свечами за счет самого автора». Следует сделать предикат субъектом и разметафоризировать его, тогда предмет — сама иллюминация «свечами разума», озарение духовным светом авторского познающего сознания «базара житейской суеты». Выразительно передает предмет романного жанра, который создал Теккерей, такая его характеристика: «в сером, туманном, пасмурном полумраке», где снуют толпы буржуа и аристократов, — «острый, белый луч авторского внимания», прорезывающий его [Горбов, 1933. Т. 1. С. 8].

А вот о французском реалисте. Исследователь характеризует «перо» О.Бальзака как «волшебную палочку», — «к чему бы оно ни прикоснулось, все становится колоссальным: люди, страсти, события... Гнусная борьба из-за золота и наслаждений превращается в

сражение гигантов, банальные мещанские несчастья — в античные трагедии» [Гриб, 1956. С. 260]. Их превращает, конечно, свет страстно-познающей Мысли, Духа автора, «клокотанье» его личной «могучей жизненности», раздвигающей время в прошлое и будущее.

Жанрообразующий принцип романа «без героя» в этом, структурном, смысле воссоединяет Теккеря с реалистами не только западными, но и по-своему, русскими.

В начале главы седьмой поэмы Гоголя «Мертвые души» (1842) есть характеристика творческого акта: «Много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания» [Гоголь, 1940. Т. 6. С. 134]. Предмет жанра — не сама «картина из...», а ее «озарение»... «душевной глубиной» (не «свечами» сознания, что характерно для «избранника» с «русскою душой»), требующее титанических духовных усилий одной личности; не сам мир, а акт его духовного прозрения.

В романе Лермонтова, казалось бы,— полемика с западноевропейским романом «без героя»: в самом его названии герой манифестируется («Герой нашего времени» 1841) и герой — лицо, которому не откажешь (как по-своему героям Бальзака) в значительности, в «исполинских» духовных силах. Но роль теккереевского подзаголовка выполняют в романе два Предисловия автора. Первое — к роману в целом, где романтизация героя (все три слова названия выделены заглавными буквами) по контрасту оттеняет и усиливает авторский приговор ему: «это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» [Лермонтов, 1957. Т. 6. С. 203]. Глубочайшее самоисследование автором себя «в других» приоткрывает в герое (лишь приоткрывает, ибо не «в полном развитии» «пороки» проявлены в этом характере!) злокачественное искажение человека, «болезнь».

Предмет, в соответствии с которым строится романский жанр, назван в Предисловии к «Дневнику Печорина», опровергнув название романа: не «герой», а «история души человеческой».

О значимости ее как предмета сказано проблематично, она поставлена чуть ли не выше («едва ли не любопытнее и не полезнее») в познавательном отношении «истории целого народа» (предмета эпопеи).

Не «герой», а «правда» о герое, добытая самоисследованием автора («...в нем больше правды, нежели вы того желали» — из обращения к «милостивым государям» — читателям), личное авторское понимание характера. Демоническая усмешка в его словах о себе, авторе, в третьем лице: «Ему просто весело было рисовать

современного человека, каким он его понимает...» [Лермонтов, 1957. Т. 6. С. 203].

Но никто из великих представителей того же литературного направления не сказал столь ясно о литературе «без героя» как закономерности своего века, не выявил мотивов, согласно которым герои века не могут называться героями, не назвал прямо свой (и общий), по сути, метафизический, предмет, как Л. Толстой.

С молодой горячностью он откликнулся на теккереевские мотивы² «без героя» и «тщеславия» в цикле «Севастопольские рассказы» 1855–1856 гг., произведении с эпическим зерном. Но не столько в первом очерке-репортаже из осажденного города («Севастополь в декабре месяце») — Толстой передает здесь свои впечатления от встреч с людьми из крепостного народа и называет народ русский «героем» «эпопеи Севастополя» [Толстой, 1928. Т. 4. С. 59].

Теккереевские мотивы звучат в полную силу во втором очерке «Севастополь в мае», где изображены привилегированные, — аристократы и их окружение. Лирическая горькая тирада как бы разрезает этот очерк: «Отчего Гомеры и Шекспиры говорили про любовь, про славу и про страдания, а литература нашего века есть только бесконечная повесть “Снобсов” и “Тщеславия”?» [Там же. С. 24]. А в конце этого очерка, после аналитического исследования «аристократов» и «неаристократов», проведенного с помощью такого совершенного орудия познания тайн человеческого духа как открытая им «диалектика души», он сделал вывод — вывел их всех из категории «герой». Вывел — как и Теккерей, как и все представители критического реализма XIX в. — с точки зрения нравственного критерия, — смешанности в них качеств добра и зла. («Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны». Все выведенные лица «не могут быть ни злодеями, ни героями повести». Толстой называет своим героем не человека, а свою, личную «правду»: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда» [Там же. С. 59].

Решается познавательный вопрос: выделенные персонажи романа ли, повести ли, — герои они или нет? И о каждом — почему нет. Идет «срывающее маски» перечисление действующих лиц, отделение правды от лжи в них и критерии оценки — свои, личные.

«Ни Калугин с своей блестящей храбростью (*bravoure de gentilhomme*) и тщеславием, двигателем всех поступков, ни Праскухин, пустой, безвредный человек, хотя и павший на поле брани за веру,

престол и отечество, ни Михайлов с своей робостью и ограниченным взглядом, ни Пест — ребенок без твердых убеждений и правил, не могут быть ни злодеями, ни героями повести». Слова французского языка, выделение ходячих, штампованных оборотов обнаруживают какую-то ложь, заключенную в характерах. И сразу вслед за выявлением лжи в героях, автор называет как то, что ей противостоит, своего «героя» — «правду», свою, личную, и одну для всех, нравственный императив.

Не герой, а проблема героя в свете Правды, Добра, Красоты (Идеала) в духовно-нравственных исканиях автора. «Любовь» не к человеку, а к «правде» о человеке, — по смыслу романтической структуры, к правде о себе, авторе.

Теккереевский подзаголовок обобщил жанрово-стилевые искания представителей двух ведущих литературных направлений XIX века.

Видимо, жанр, главный Герой (М.М.Бахтин) всего предшествовавшего литературного процесса, в этих литературных направлениях перестает «ощущаться»³ [Тынянов, 1977. С. 150–154, 264], быть его движущей силой. Отсюда — резкая непохожесть возникающих новых жанров на традиционные. Роль жанра выполняет в них сам принцип «без героя», односторонняя — лирическая — структура романтизма и критического реализма.

В своем развитии на литературном пространстве века эта саморазвивающаяся структура выявляет в себе клубок разнонаправленных всемирно-исторических идей и смыслов, как позитивных, создающих человека, так и негативных, его разрушающих, ведущих мир к катастрофе. Одни писатели и критики акцентируют в ней⁴ негативные смыслы, другие — позитивные, необходимые не только современности, — всем векам.

Возникает вопрос: нельзя ли описать всю цепь переходов, совершающихся в этих двух направлениях, от поколения к поколению, в том числе, и переход от романтизма к критическому реализму (граница между ними зыбка), как фазы духовно-нравственного развития личности автора — духовного «избранника» в процессе его сближения с действительностью? Как переход от романтического поэта, представляющего всё сущее проекцией своего духа, к автору, «отбивающему» от себя героев, единовластному карающему судье? От попыток отразить «невыразимое» к разгадыванию хода истории? Необходимо не упускать из виду, что автор в этих двух направлениях — категория уникальная; это личность, первой выделившаяся из стихийного эпического целого и осознавшая свою духовную — лишь духовную! — свободу, это личность, которая внутри себя все

полнее изживает представление о своем избранничестве. Именно с ее исключительной духовно-нравственной активностью связана «необъятность содержания» нового эпоса. Это она наполняет его «духом анализа и исследования», превращает произведение в «вопрос или ответ на вопрос», в «воплъ страдания или дифирамб восторга» (В.Г.Белинский). Это она в «высшем состоянии самопознания» (Лермонтов) и покаяния изучает «болезнь» свою (и своего поколения) в лицах и характерах, искажение человеческого духа на разных его уровнях, высоком и «мелком», «в другом звании и на другом поприще» (Гоголь). Право на такой подход дает, думаю, само построение эпических жанров по принципу лирического рода.

III. Два стихотворных романа: «без героя» и «с героем» (сатирическая поэма и «роман в стихах»).

Два типа романтизма и лиризма

Факт, в высшей степени любопытный и важный для теории романтического жанра, — полемика Пушкина с Байроном: «Евгений Онегин» — «Дон Жуан»⁵.

Полемика эта с корифеем английского и мирового романтизма, который наиболее активно участвовал в подготовке теккереевского подзаголовка «роман без героя», прошла через весь творческий путь Пушкина и в его «романе в стихах» приобрела зрелые формы, характер манифеста в борьбе с позицией «без героя».

Поэма-эпопея «Дон Жуан» (1818–1824) — сам поэт ее называет в тексте «новой поэмой», «новыми песнями» — начинается словами-вызовом автора своей эпохе: «Мне надобен герой» или, в другом переводе «Ищу героя!», и первые пять строф выбора и объяснений, почему того или другого из его прославленных современников он не может назвать высоким именем «героя» и почему им предпочтен «наш старый друг» Дон Жуан.

Нравственных мотивов много, и желчной иронией поэта пронизано название имен (в нем так и кипит наша сегодняшняя речь).

I строфа. Слава «великих» — плод лести газетной, непостоянна. «...Нынче, что ни год, / Являются герои, как ни странно. / Им прес-са щедро славу воздаст, / Но эта лесть, увы, непостоянна: / Сезон прошел — герой уже не тот. / А посему я выбрал Дон Жуана».

И мотивировка личного выбора в романтическом духе: «Ведь он, наш старый друг, в расцвете сил / Со сцены прямо к черту угодил».

Выбрал наказанного преисподней!

2 строфа. Довод погони «великих» за славой. «За славой все они (называются имена. — Н.Д.) трусили в должный срок, / Как “девять поросят одной свиньи”, — тенями / Видений Макбета...»

Среди перечисленных — «Кемберленд-мясник» и ...Наполеон.

3 строфа выдвигает против современных героев, в том числе, «повитых славою» вождей французской революции, довод от поэзии: «Но к их фамилиям / Я не найду созвучий».

4 строфа. Недолгость, авантюренность славы моряков (Нельсона — «бога войны»).

5 строфа. Как бы частичный отбой: «До Агамемнона великих много было / Умом и доблестью похожих на него. / Нашлись и после бы». И снова позиция от «лиры»: «Но лира их забыла, / И мир — их позабыл» /.

Подводится итог: «Глядит мой век уныло. / В нем не найду нигде героя моего, / Кто пригодился бы в поэме (в этой, в новой)».

И повторяет выбор героя, продиктованный духовной близостью его к себе («мой друг»), характером и задачами своей поэмы «этой, новой», —

«Так будь им Дон Жуан, / Мой друг, на все готовый!»⁶

На протяжении огромной поэмы, поражающей удивительным многообразием тонов и настроений, этом потоке лирического самовыражения, Байрон ставит и ставит вопрос о герое-современнике, то введет его в этот ранг, то выведет из него. Например, в Песне девятой: «Боже мой...! / Еще слывете вы за юного героя. / ...За Ватерло весь мир — должник ваш». И тут же: «Вы — лучший горлорез», — не вздрагивайте! Фразу / Я у Шекспира взял». И снова: «А если вправду вы — герой, не для показу...».

Метание духа поэта и в изображении главного героя: то выделит его из всех, например, в эпизоде кораблекрушения, где он один устоял перед искушением голода и спасся (Песнь вторая), то осудит, например, его измену Джулии: «Непостоянство мне отвратно [Байрон, 1947. С. 117], хотя тут же — простит. «Их осуждать нельзя» [Там же. С. 115].

Поэт сравнивает себя с Диогеном в охоте за «человеком», не рабом. «Мне нужен человек, / Кого бы не могли / Давить ни вы, ни я, ни чернь, ни короли» [Там же. С. 319]. И только борцов за свободу народа Байрон называет героями.

Пушкин же начинает свой роман демонстративно иначе. В письме А.Бестужеву 1825 года он заметил: «Ты сравниваешь первую главу («Евгения Онегина». — Н.Д.) с «Дон Жуаном». — Никто более меня не уважает «Дон Жуана»... но в нем ничего нет общего с Онегиным» [Пушкин, 1979. Т. 10. С. 104]. Поэт имел в виду сатирический характер поэмы Байрона, но с неменьшим основанием его слова «ничего общего» могут быть отнесены к ее жанровой структуре.

Первое слово Главы первой отдано герою («Мой дядя самых честных правил»); кавычки удостоверяют его непереоформленность поэтом. Затем сразу (строфа II) поэт объявляет — с вызовом, подчеркивая,— своего героя:

*С героем моего романа
Без предисловий, сей же час,
Позвольте познакомить вас.*

«Без предисловий, сей же час»,— думаю, поэт имел в виду пять строф, начинающих поэму Байрона («Ищу героя!» и т.д.). И тогда начало романа в стихах («Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». И тут же: «Вроде «Дон Жуана», 1823 [Пушкин, 1979. Т. 10. С. 57]) обязано полемике с Байроном. Это полемика структур двух великих лириков — эпической с романтической (лирической).

Что же неприемлемо для Пушкина в структуре поэмы Байрона? Почему он с первых же строк своего романа и на всем протяжении и его, и своего творческого пути, от начала⁷ и до конца,— вошел и все углублялся в полемику с ней? Видимо, для Пушкина неприемлема система соотношений категорий в творческом процессе, романтический тип их отношений, за которым он прозревал отношения человеческие.

Всевластие одного, Служебность (обесценение) остальных. Всевластный выбирает героя, «пригодного» ему для того, чтобы выразить себя. В предисловии это высказано подчеркнуто: «Кто пригодился бы в поэме в этой, новой»; герой — пассивное средство в поэме (тем она, очевидно, и «нова!»). Поэт может его использовать так, как нужно ему, поэту,— «бросать» по воле своей летящей над миром мысли и фантазии из страны в страну, с материка на материк, пока «мыслей рой голодный», рвущихся к вселенскому охвату, не облетит географическую карту мира, не исчерпает огромный замысел, не «расскажет» огромную мрачную душу. (Переводчик выявил, очевидно, эту вспомогательную роль героя в обороте, которого в тексте нет: «на все готовый».)

Разительное противоречие романтической структуры, источник ее самодвижения: поэт, для которого народный голос о свободе «гремит как гром» [Байрон, 1947. С. 360], ищет, как Диоген, «человека», которого бы никто не мог «давить»,— «ни я», в том числе,— а в построении своем «давит»! «Давит» жанр!

В поздней заметке «О драмах Байрона» (1827), в которой имела в виду и поэма «Дон Жуан» (может быть, она больше всех других жанров), Пушкин охарактеризовал структуру романтической поэзии и, одновременно, «односторонний взгляд на мир» ро-

мантического поэта как историческую болезнь человека, человечества, искусства. Каждое слово в этом отзыве — диагноз болезни духовного избранника: «гордости», «тщеславия», самолюбия: «отвратился от них» (от мира, природы, человечества), «погрузился в самого себя», «создал себя вторично» (в своих героях), «постиг, создал и описал единый характер (именно свой)» и, наиболее резко, о его романтическом «присвоении» мира: «всё <...> отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» [Пушкин, 1979. Т. 7. С. 37].

За словами «столь таинственно пленительному», можно думать, подразумевается, сердце поэта, огромное, доброе, отзывчивое, чистое, полное любви к человеку и человечеству в плену демонических чар.

Описана структура иерархически «однополюсная», в которой разрушена, лишена самостоятельной роли в творческом процессе, сделана «лишь средством» постижения избранной личности, основа эпоса, «герой» и вся его сфера,— народ, природа.

Это скрытая несправедливость хода истории, обнаруженная самой романтической структурой, жанром «новой» поэмы, и поднимает Пушкина, стоящего у истоков новой всемирной литературы, на полемику.

У Пушкина в романе герой есть: «роман в стихах» — это роман «с героем», и именно потому его роман «без автора» (вышестоящего, духовного). Вместо автора-судьи и рядом с героем — поэт, друг, ровня герою по всем параметрам.

Во-первых, по человеческой, земной природе. «Герой» в пушкинской жанровой структуре — это присутствие в ней другого человека, «разность» которого, как другого, с собой поэт особенно выделяет («Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной» — Глава первая, строфа LVI), поэт признал его обладающим «самостояньем», способностью к развитию, творческим даром; с ним он идет вместе по земным путям-дорогам, что в финале романа так своеобразно выражено: «За ним / Довольно мы путем одним / Бродили по свету».

Поэт следует за героем и вместе с ним, в тот или иной период его жизни — наиболее трудный для героя — сплетает свой путь-судьбу с его путем. И в сравнениях-сопоставлениях двух изменяются точки отсчета: то от героя исходит активность, то от поэта.

Вот из Главы первой. «Как он отстав от суеты, / С ним подружился я в то время» (XLV) — «в то время» — это когда герой «к жизни вовсе охладел» (XXXVIII); и — «Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны» (LI). Поэт то различит каждого: «Я был

озлоблен, он угрюм», то объединит в одном «мы» («Страстей игру мы знали оба». Читатель видит двух разных людей молодого поколения России начала 20-х годов. Важно, что поэт не просто замечает «разность», но «рад заметить», и что эта декларация о «разности» не только с героем, но, в той же строфе (LVI) и с Байроном, «гордости поэтом», объявляется для того именно, чтобы отринуть толки и предположения — он их называет «замысловатой клеветой», «безбожными» («повторять безбожно») — «Что намарал я свой портрет, / Как Байрон, “гордости поэт”», то есть, что использовал героя в служебной роли. Пушкин, поэт дружбы, не допускает такого определения для себя, такой роли для своего героя. «Роман в стихах» — опровержение всесилия — «неистины» — романтического жанрообразования, романтического автора. «Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом».

И главное. Признать «героя» как категорию значит, по Пушкину, раскрыть его как своего «с о т в о р ц а» (понятие М.Бахтина). Им обоим, поэту и его герою, принадлежит творческая активность в романной структуре, они попеременно активны, что выражают многообразные стилевые приемы, например, наиболее явно: Татьяна пишет по-французски письмо Онегину, а поэт, «родной земли спасая честь», выполняет в своем романе подсобную роль переводчика этого письма. Ее письмо Онегину, а затем и письмо к ней Онегина выделены из текста как самостоятельные композиционные единицы романа⁸.

Явление попеременной творческой активности поэта и героя представляется настолько важным Пушкину как открытый им свой творческий закон, метод, что он поэтически выражает его, описывает, как бы «закрепляет», в особой части романа, в начале Главы восьмой (строфы I–VII), — в истории отношений поэта и его Музы (героя). Суть их отношений определена им как «братский союз» [Пушкин, 1977. Т. 5. С. 461].

В.Белинский писал о том, что поэзия Пушкина проникнута «бесконечным уважением к достоинству человека как человека» [Белинский, 1977. Т. 6. С. 492].

Критик прочел глубинный смысл романной структуры «с героем», созданной Пушкиным, в которой достигнуто «согласие мировых сил, порядок мировой жизни» (А.Блок).

Жанровые структуры «с героем» и «без героя» резко отличаются друг от друга характером выраженной в них оценки, природой истины (сейчас это ультрасовременный вопрос).

Вот два «Посвящения», предвещающие поэму «Дон Жуан» и

роман «Евгений Онегин». Посвящение в поэме — из 17-ти строф — Бобу Саути, поэту «озерной школы» («Решил я в тишине / Вам посвятить мой стих в простом и честном роде» [Байрон, 1947. С. 7]). И с первого слова, прямо в лоб, — это бывает обычно в мыслях негодующего, а дух Байрона «неукротим», — называет «друга Боба» «лауреатом-ренегатом» (а вместе с ним и других поэтов, Вордсворда, Колриджа, «дрянь-народом»), — он перешел в лагерь короля. Вот конец последней строфы: «Я политически воспитан не вполне: / Отступничество ведь настолько нынче в моде, / Что геркулесов труд — в чужой не прыгнуть стан. / Не так ли, тори мой, мой ультра-Юлиан?». «Посвящение», жанр благодарений, — «издевательское» (Г.Шенгели), имеет характер «приговора» (здесь уместна эта категория эстетики Н.Г.Чернышевского), политического памфлета. Насыщенность политической фразеологией делает оценку — и истину! — временной, проходящей.

«Посвящение» в романе «Евгений Онегин» — П.А.Плетневу, издателю романа и поэту, — образец той истинной дружбы-благодарности («Вниманье дружбы возлюбя»), которая представляет себя, дарящего, учеником перед Учителем, Мастером, Человеком, достойным более совершенного дара («Хотел бы я тебе представить / Залог достойнее тебя, / Достойнее души прекрасной, / Святой исполненной мечты, / Поэзии живой и ясной, / Высоких дум и простоты»), свой же роман, — определяющий пути и судьбы всей литературы, — называет: «собрание пестрых глав», «небрежный плод моих забав»! [Пушкин, 1977. Т. 5. С. 7].

Удивительно, что в таких соотносительных — умаляющих себя и возвышающих другого — оценках (такое соотношение найдем в разных пушкинских жанрах, и стихотворных, и прозаических, в письмах) — неправды нет. Окружает сиянием пушкинские строки правда дружбы, благодарного сердца. Замечу: П.Флоренский, представляющий XX в., «истину» определял как «дружбу», называя ее среди таких сияющих и, казалось бы, разноприродных, начал бытия как «достоверность», «духовный закон тождества», «подвиг», «Дух Святой», «целомудрие», «София», «Пречистая Дева», «дружба» «церковь» [Флоренский, 1990. С. 489].

У Байрона, «Колумба моральных вод», как назвал себя поэт, истина занесена над головой человека, как меч Немезиды; у Пушкина «истина» тождественна существованию, и, вместе с тем, есть героическое. Снова напомним П.Флоренского, указавшего на единство корней в слове «истина» и в глаголе «есть» («истина — естина»). «Истина» — существо «дышащее» [Там же. С. 17] и, одновременно, «подвиг».

Пушкинская философия героического — это стихотворение «Герой» (1830) с евангельским эпиграфом «Что есть истина?». Полемика выплеснулась из романа. Вопрос о «герое» поставлен в нем по отношению к историческому лицу, одному из «избранных». Именно тому, кого романтик Байрон в своей поэме поместил в одном ряду с «Кемберлендом-мясником», а сам Пушкин в своем романе охарактеризовал косвенно, — в каждом из «нас» увидев его притязания («Мы все глядим в Наполеоны, / Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно» (словно описал иерархическую структуру романтизма!). Драматическое напряжение пушкинской структуры достигает в этом стихотворении той остроты и силы, когда, кажется, кровотоцит само сердце поэта.

Стихотворение построено как диалог «друга» и поэта, — единомышленников, спрашивающего и отвечающего. Оно начинается словом «Да...», свидетельством непрекращающегося внутреннего разговора с Байроном. Друг соглашается с английским романтиком в том, что слава изменчива: «Да, слава в прихотях вольна». Блестящая метафора рисует образ мечущегося над головами «огненного языка». «Как огненный язык, она / По избранным главам летает, / С одной сегодня исчезает / И на другой уже видна» [Пушкин, 1977. Т. 3. С. 187]. Соглашается, но с тем, чтобы... не согласиться: ее изменчивость не означает отсутствия в мире героического. Напротив, «огненный язык» над головой выявляет героя, и «чело» его для «друга» поэта «священно».

Акцентное заявление: «Но нам уж то чело священно, / Над коим вспыхнул сей язык» направлено не только против Байрона с его «миром без героя». У поэта и «друга» два противника. Другой — толпа, которая также, но в силу других причин, не признает в мире ничего великого; участвует в создании славы и тут же разрушает ее ради нового кумира («За новизной бежать смиренно / Народ бессмысленный привык»). Высокий идеал романтика поэт перевел — с целью доказать таящуюся в романтической позиции грозную опасность — в сферу мнений толпы.

У поэта оценка героя устойчива. Примечательны дважды повторенные его слова: «Всё он, всё он...» (в ответе на вопрос «друга», кто же из «сих избранных» «твоею властвует душой?»). В критериях оценки героя поэт, казалось бы, совпадает с романтиком и своим веком. Он чтит в Наполеоне борца за свободу народов («Пришлец сей бранный» / «Пред кем смирились цари»; «ратник, вольностью венчанный»).

В стихотворении, как и у Байрона, говорится «Нет» всем побе-

дам Наполеона, когда он «водит и кругом и вдаль / Войны стремительное пламя», — захватническим войнам. Но удивительно: форма вопросов «друга» позволяет поэту избежать личного суда над ним (судит само образное название этих «побед», например: «...Москва пустынно блещет / Его приемля, — и молчит»).

Убежденный в своем герое, что вызвано новой информацией о нем (посещение Наполеоном чумного госпиталя), — поэт развернул «картину» своего собственного идеала героя. Вот ее деталь: «Нахмурясь, ходит, меж одрами / И холодно руку жмет чуме / И в погибающем уме рождает бодрость». Клятва поэта с дважды повторенным «клянусь» вырвалась из глубин потрясенного человеческого величием сердца: «Небесами клянусь: Кто жизнью своей / Играл пред сумрачным недугом: / Чтоб ободрить угасший взор, / Клянусь, тот будет небу другом», отринув «приговор земли слепой».

В пушкинском идеале сняты все «бранные» эпитеты, «ратные» «победы», слава «на троне». Остался человек и подвиг спасения жизни, независимо от всего, что разделяет людей, — рангов, чинов, степеней. Отзывчивое к людским страданиям сердце, которое, можно думать, с самого начала разглядел в своем герое поэт.

И вот кульминация. В эту-то минуту страстного ликования поэта, утверждения человека-истины («тот будет небу другом») вводится «глас» «историка строгого», опровергающего эту информацию о Наполеоне. Как же сопротивляется факту жанровая структура «с героем»?

Поэт не возражает «историку строгому», что он-де идет от буквы, а не от духа и логики характера, что самые слухи — свидетельство возможности для Наполеона героического поступка. Он потрясен. И проклинает. Что же? Не саму эту малую, «низкую» «правду» «историка», но ту реакцию, какую она вызовет в обывательском сознании, те самые низменные побуждения толпы, всегда готовой сравнять с собой и уничтожить великое, которым эта «правда» «угождает праздну». Вот эти строки: «Да, будет проклят правды свет, / Когда посредственности холодной / Завистливой, к соблазну жадной, / Он угождает праздну! Нет!» Это «Нет!» — жизни «бессмысленный», лишенный «очарованья». Затем — знаменитое афористическое двустишие: «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман».

Заблуждается тот, кто думает, что такие слова-понятия, как «правда», «правды свет», «истина», «обман» употреблены здесь в прямом и, тем более, в пушкинском — поэта — понимании: в них «тьма» обывательского сознания. В стихотворении сокрушаются «низкие истины» как не истины. А обман, «нас возвышающий»,

обман ли у Пушкина, если возвышение бытия и человека является не только личной чертой прекрасного сердца поэта, но и составляет закон его эпического жанра?

Последняя мысль-мольба поэта — снова о герое, «избранном». К кому обращается, кого молит поэт: «Оставь герою сердце!... Что же / Он будет без него? Тиран...» — к «другу», к себе самому, к герою? к каждому из нас? Друг призывает: «Утешься!...» (полагают, что это и обращение к царю о помиловании декабристов). Вопросы, восклицания и спады интонации, остановки отражают перебои сердца.

Известно, что Пушкин назвал это стихотворение «апокалипсической песней». Б.Томашевский, редактор юбилейного однотомника Сочинений Пушкина (Л., 1936, сейчас переиздан), поместил на смежной с ним странице фотографию «Пушкин в гробу». — Как заведение поэта? Как его безумную тревогу за нас? Хватит ли нам «смысла», «сердца»?

Но сопоставим. Бетховен, узнав о том, что Наполеон провозгласил себя императором, снимает Посвящение ему своей Героической симфонии. В стихотворении Пушкина слово «Герой» в названии, ударное, сближенное местом расположения с евангельским словом эпитафия «истина», сияет, бережет «очарование света», предугадывает цель.

«Сердце» поэта и — столь же необходимо — «сердце» героя творят пушкинский жанр. И «роман в стихах» заключает в себе два «сердца», и одно из них — «чудесный подлинник» сердца Татьяны (С.Г.Бочаров).

* * *

Интересно самоощущение поэтов в творческом процессе по линии эпик — лирик. Вот некоторые наблюдения.

Пушкин в своем романе называет эпической музу не свою, а классицизма в обращении к ней: «О ты, эпическая муза!», отдавая ей сыновний долг, «честь» (об этом — шесть строк в концовке Главы седьмой, которые поэт назвал «вступленьем»: «Пою приятеля младого». У музы классицизма поэт просит вручить ему «верный посох», дабы «не блуждать вкось и вкривь», т.е. поддержку героя. Он не допускает разрушения целого, ухода во внутренний мир, а роман свой называет «свободным» («Даль свободного романа...»), очевидно, по предложенной А.В.Чичериным терминологии, это разновидность романа — «открытого», «объективного».

Байрон же настойчиво отмечает в своей поэме ее эпический характер (удивительно его замечание: «личного в ней нет» [Байрон, 1947. С. 380, выдел. Байр.]).

Финал первой песни (сразу же после заявления о конце любовной «авантюры» Жуана и Джулии) — весть о жанре «новой поэмы» («Поэму я пишу эпическую») в сравнении с поэмой древней.

Отмечаются следующие ее черты: большой объем («Двенадцать будет книг») — написано семнадцать (что в три раза превышает пушкинский роман, и поэма далека от окончания), эпический охват событий («весь мир поэту вверен»), равнение на древних («С Мароном был Гомер — мой образец»). Новое — в «новых характерах». И с задором: «Так что ж, не эпик я? скажите, наконец» [Там же. С. 59]. Имеется в виду, очевидно, план содержания.

«Заповеди» же его поэтам все — разрушительны по отношению к структуре древнего эпоса: а) «мысль» поэта («Мой свод новейших правил / Сверкал бы мыслями...»), если им дать ход, — «следа бы от старья / Не стало!»); б) свобода поэта («Любой поэт / Сам Аристотель свой»); в) вместо вымысла («басен») — «правда» («В моем же эпосе все правда, а не бред»; однако тут же: «В эпосе моем вы бездну встретите чудесного» — имеется в виду, очевидно, правда внутреннего, нравственного зрения поэта: «То, что я сам видал — и вся Севилья — сцену, / Как дьяволом Жуан утащен был в геену». Он, Колумб моральных вод, показал «как выглядит души таимый антипод». Поэт вооружается против того, кто «найдет, в приливе странной злобы, / Что мой рассказ лишен морали») [Там же. С. 59–61].

Очень важно для романтической самохарактеристики признание поэта об отсутствии у него ориентира, по-пушкински, «посоха» («А мы и так уже блуждаем без опоры» [Там же. С. 480]), что перекликается с гоголевским (свой творческий путь Гоголь назвал «шатанием по кривым закоулкам» [Гоголь, 1940. Т. 8. С. 241], закоулкам души). И, как следствие: «Короткою мечтал я сделать эпопею, / Теперь не знаю сам, насколько разгоню» [Байрон, 1947. С. 464]; «Эпический моей сатире разворот / Серьезный я придам в дальнейшем» [Там же. С. 460]. Или: «Соломинкой под нашим дуновеньем / Летит поэзия, — Куда? — куда-нибудь. / Она — бумажный змей, меж смертью и рождением / Порхающий, та тень, которую метнуть / Приходится душе» — Поэзия как выдох души.

Большинство самохарактеристик выявляет лирическую природу и структуру создаваемого Байроном жанра.

Именно это самосознание жанра «властителя дум века», лирического построения и эпического начала в содержании, точнее, эпоса, выращиваемого в лирической форме, нашло отражение в критике Белинского, в теории литературных родов и жанров, которую он создал (см. раздел о Белинском).

IV. Ранняя романная структура «без героя».

Стилевые приемы ее создания.

«Адольф» Б.Констана

Рассмотрим стилевые приемы создания одного из ранних образцов западноевропейского «закрытого» романа. А.С.Пушкин назвал готовящийся в 1830 г. перевод П.Вяземским романа Б.Констана «Адольф» «истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы»; в нем впервые выведен «на сцену характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона»⁹. Черты жанра выражены в нем наиболее резко.

«Адольф. Рукопись, найденная в бумагах неизвестного» (1806, изд. 1816), трагедия ««истерзавшего сердце», которое его любило», и сознающего, что «самая изощренная философия не может оправдать “такого”» человека [Констан, 1959. С. 141] Это роман «без героя» в прямом смысле. Адольф — это не alter ego автора, как, допустим, Печорин в романе Лермонтова. Это имя, за которым скрывает себя автор, форма прямого «отсечения» полюса героя. Вот подсказка в приложении «Письмо издателю»: «Я часто встречал странного и несчастного Адольфа, одновременно и ее автора и ее героя».

Центростремительная тенденция стиля — «отделения» («отбивки») от духовного автора всех персонажей романа — в ней запечатлевает себя поступь критического реализма — намечена лишь контурно, в этом романе ее резко перекрывает противоположная, центробежная, — слить всех в одно рефлектующее, большое сознание, показать всех как ипостаси сознания автора.

В романе идет критический процесс познания духовным автором разрушительности своей (героя) позиции над миром, ее «безнравственности», — процесс, который с полным основанием может быть назван перерождением романтического сознания в критическом реализме (пусть частичным, в теме). Пушкин, замечу, прозревал этот процесс в романтическом характере, поэтому, очевидно, его так взволновал роман Б.Констана. В нем байронический характер — мучающегося вампира — предстал как «Современный человек» («Изображен довольно верно»).

История любви Адольфа и Элленоры — любви неравных по возрасту, положению в свете («двусмысленное положение» Элленоры) — кончается трагически, внезапной смертью Элленоры, над которой он имел «какую-то непостижимую власть». Своей смертью, она, казалось бы, освободила от себя рвущегося к свободе Адольфа, но на деле усугубила безысходную муку его души.

Роман — это своего рода запись работы головы и сердца того, кто назван в тексте «злым гением» [Констан, 1959. С. 137], тщеславного индивидуалиста и чувствительного одновременно (ср. такую парадоксальную характеристику: «Занимаясь только самим собою, я все же собой занимался мало» и мотивировка: «в глубине моего сердца жила потребность в искреннем чувстве»¹⁰). Пушкин, замечу, назвал Демона, образ века, разрушителя жизни, «злым гением» (1823). Лиризм сердца в значительной мере высушен рационализмом головы.

Итак, «Адольф». Герой назван и тут же, в подзаголовке, спрятан («неизвестный»). Дух анонимности, сокрытия мотивов, имен, тайны наполняет его атмосферу, за исключением двух главных героев все персонажи обозначены или титулом с первой буквой имени, или введены без имен¹¹.

В центре романа рукопись, написанная от «я» Адольфа, обрамленная четырьмя текстами, — тоже от «я», — вводящими, казалось бы, других лиц, — автора, издателя, некоего инкогнито, а, по сути, тождественных «я» рукописи. Рассмотрим сначала приемы сливания всех «я» «рукописи».

Персонажи следующие. Это отец Адольфа, министр немецкого курфюрста, мечтающий о карьере сына, не допуская его длительно-го союза с женщиной, которая «не была бы совершенно равной ему по богатству, знатности, внешней привлекательности».

Это «пожилая женщина», разочаровавшаяся в свете, с которой юный Адольф вел почти год «неисчерпаемые беседы», которая прибегала «лишь к своему разуму, исследуя им все без изъятия».

Это граф П., у которого связь с Элленорой была «прочная и как бы освященная» временем, но который не сделал ее своей законной женой.

Это барон Т., которому отец Адольфа доверил «образумить» сына, не допустить того, что в свете зовется безрассудством.

Это, наконец, Элленора, женщина с «заурядным умом», но «меткие суждения» которой и речи «всегда безыскусственные, порой обличали чувства поразительно благородные и возвышенные» (не противоречие ли?). Ее неожиданная, романтическая смерть кажется странной, немотивированной в исследовательской стихии романа.

Все персонажи — это «части» мечущегося сознания Адольфа, образы-аргументы, его мысли, в том числе и сама участница любовных коллизий, находящихся в безысходном столкновении (одна «часть нашего существа <...> наблюдает за другой» [Констан, 1959. С. 31]). Замечу: герой романа Лермонтова отмечает подобное же

раздвоение; наличие в себе «двух человек», «один живет в полном смысле этого слова», другой «мыслит и судит его» [Лермонтов, 1957. Т. 6. С. 126].

Герой Констана характеризует одних персонажей просто духовно тождественными себе («пожилая женщина»), с другими, обыкновенными, он себя сопоставляет и, исследуя свои помыслы и чувствования, как бы «поглощает» их самоанализом. Он видит себя безмерно выше их, и одновременно, куда более искаженным. Чем больше в романе персонажей-статистов, «вспомогательных» (по слову А.В.Чичерина) «средств» в характеристике главного, тем шире может быть развернуто его исследование в тончайших психологических нюансах. Но, с другой стороны, увеличение персонажей влечет исчерпанность лирической структуры.

Вот линия Адольф — граф П.

Адольф замечает в нем «оттенок превосходства над женщиной, отдавшей ему, не будучи его женой» [Констан, 1959. С. 48]. «Он не говорил ей этого, и, быть может, и сам себе в этом не признавался; но то, о чем умалчивают, однако же существует, а все, что существует, угадывается». Это осуждение «другого» за «оттенок превосходства над женщиной» — отправная точка заглядывания в себя самого, еще не проясненного самому себе.

Затем — сразу о себе, своем духовном состоянии до близости с Элленорой. «До того времени Элленора ничего не ведала о том страстном чувстве, о том слиянии другого бытия с ее собственным, самыми непреложными доказательствами которых были и моя ярость, и моя несправедливость, и мои ей упреки».

В одной фразе, — и романтические порывания, дать женщине то, чего ей не дал другой, мечта (о том «страстном чувстве... о слиянии...») и их обратная сторона, мучительство («и моя ярость, и моя несправедливость...») — как от тщеславного желания скорой победы, так и из-за отсутствия подлинного чувства. Невозможность выйти из этого романтического разлада с миром, освободить ни себя, ни женщину, проявляется в нем как слабость, главная черта характера Адольфа, ключевое слово в романе.

Далее чередование состояния ярости и влюбленности. «Упорство Элленоры распалило все мои чувствования, все помыслы, вновь и вновь неистовство, внушавшее ей ужас, сменялось покорностью, нежностью, благоговением, близким к идолопоклонству. В моих глазах она была небесным созданием. Безмерно любя...» и т.д.

А вот Адольф через три года, подтолкнутый как будто советом «благоразумия», бароном Т. («Вы созданы, чтобы достичь всего; но

помните — между вами и успехом на любом поприще стоит одно неодолимое препятствие, и это препятствие — Эллиенора» [Констан, 1959. С. 92]), а в действительности, развитием и прояснением собственных чувств, тщеславия и себялюбия.

«Очутившись среди полей, <...> я мысленно с грустью окинул время, ушедшее без возврата». Он думает «о возможности союза благодного и безмятежного», о «союзе признанном и законном», «в моем воображении возник идеал подруги жизни». «Я стал размышлять о покое, уважении, даже свободе, которые мне даровала бы такая судьба». «Я воображал себе радость моего отца», «мне страстно захотелось <...> занять в обществе равных мне людей то место, на которое я имел право...» и т.д. Романтический бунтарь против общества «насквозь лицемерного» мечтает об уважении и месте в «обществе равных мне» ... и продолжает — не способный «раскаяться» — страдать. Ярость против Эллиеноры «нисколько не ослабляла ужаса, внушаемого мне мыслью, что я могу ее опечалить» [Констан, 1959. С. 94]. Интересно отметить: те оценки героя, которые в романе «Адольф» имеют условно-проблематичный характер, в романе Пушкина однозначно определены. Например, «говорили, что я человек безнравственный» [Там же. С. 22] и — «современный человек» «С его безнравственной душой, / Себялюбивый и сухой» (Пушкин).

Сливание всех «я» (автора, издателя, инкогнито), может быть, точнее назвать «втягиванием» всех «я» в одно сознание, — в четырех текстах, из которых два предваряют рукопись, два заключают. Эта «рама» — тип психологического детектива с установкой на разгадывание за всеми лицами одного, Адольфа-автора.

Открывающее роман «Предисловие к третьему изданию» написано двадцать лет спустя после сюжетного времени, трагедии Адольфа, и через десять лет после первого издания (эти числа можно установить по временным указаниям в тексте), неизвестно, состоявшегося ли? Второе не упоминается вовсе. Было ли издание вообще? Был ли «издатель»? т.е. были ли кто-либо или что-либо во внешнем мире, или все это лишь в сознании Адольфа?

Автор как будто выделен в Предисловии как лицо не идентичное герою (ср. «такова картина, которую я хотел нарисовать в «Адольфе»» или «В моем рассказе есть по меньшей мере доля истины»). Однако тон глубокой заинтересованности в «рукописи», скрывание истинных мотивов обращения к ней через двадцать лет, неувязки, намеки, полуопровержения создают у читателя навязчивое ощущение, что история Адольфа — его собственная история, из которой он не выходит.

Так, согласие свое на переиздание «этого небольшого сочинения» автор объясняет опасением («почти уверен») вмешательства в авторский текст издательствами других стран и тут же заверяет в том, что он безразличен к этой повести-эксперименту (написана «с единственной целью убедить двух-трех друзей, <...> что можно придать некоторую привлекательность роману, где всего два действующих лица и где ситуация остается неизменной»). Затем еще одна, на новом этапе работы над романом, мотивировка издания — значимостью содержащегося в ней для всех. В роман входит слово «слабость», здесь — в том варианте, в каком оно употребляется в свете («столь лицемерном и столь утонченном»), «то, что мы называем слабостью», означает остаться верным чувству любви к женщине, которую свет не допускает в свое общество. Следует самосуждение в форме морального афоризма: «...если нам удастся победить эту слабость, мы достигаем этого, уничтожая в себе человеческое» (что Адольфу удалось). Аналогичная точка зрения варьируется во всех частях «рамы», от всех «я»; иной точки зрения, свидетельствующей о другом лице, в раме нет.

«Я» второго текста («От издателя»), казалось бы, другое лицо, «издатель». Он сообщает о двух своих случайных, разделенных десятию годами встречах с двумя как будто разными людьми, но в обоих узнается «я» рукописи. Например, в Италии, в захолустной гостинице Адольф узнается в путешественнике, «другом иностранце», по отсутствию интереса ко всему в мире, по равнодушию к задержке в пути («Мне все равно, здесь ли я нахожусь, или в другом месте» [Там же. С. 7]), по досаде на вылечившего его фельдшера («Я не предполагал, что вы так искусны»). — В памяти встает встреча автора с Печориным (роман «Герой нашего времени»), отправляющимся в Персию, за смертью. — Догадка читателя подтверждается вещественными доказательствами: «издатель сообщает, что после того как он и «другой иностранец» покинули гостиницу, он получил от ее хозяина «письмо и шкатулку, в которой находилась рукопись», т.е. вещи Адольфа. Замечание же издателя («приславший не сомневался в том, что она (шкатулка. — *Н.Д.*) принадлежит одному из нас» (выделено мной. — *Н.Д.*)) имеет смысл: безразлично которому «из нас». «Издатель», действительно, «фиктивный».

Во второй встрече с Адольфом «в одном немецком городке» он назван «одним из присутствующих» в беседе. Вещественным доказательством его личности является предсмертное письмо Элленоры к Адольфу, которое он передал издателю. Издатель заметил, что именно оно «побудило» его напечатать «данную повесть». Она

назвала две взаимосвязанные черты Адольфа, — «неистовство и слабость» («ужели слово найдено?» — Татьяна в «Евгении Онегине»).

Два заключительных текста, относящихся ко времени первого издания, — что-то вроде спора между анонимом-Адольфом («Письмо издателю») и издателем («Ответ»), по сути, спора внутреннего в одном, авторе. «Я» анонима видит в истории Адольфа социальную трагедию, ставит акцент на обстоятельствах, воздействии на героя жгучего высшего света. Рекомендую издать рукопись, он сообщает «новые подробности» из жизни Адольфа: «остался таким же мятущимся, беспокойным, недовольным», «не сделал никакого употребления из свободы...»

Издатель же видит причину трагедии Адольфа в его характере («Обстоятельства не имеют большого значения — вся суть — в характере»), в котором развитие получил ум, «предмет нашей гордости», а не сердце. «История Адольфа <...> доказывает, что сила характера, стойкость, верность, доброта — вот те дары, которые следует испрашивать у неба» [Там же. С. 140–141].

Итак, «Адольф», «неизвестный», «автор», «издатель», «другой иностранец», «один из присутствующих» и пр. это все автор, раскрывший себя в Адольфе и проглянувшими из него безымянными «я». Рама, построенная мотивами издания и переиздания рукописи, имеет огромный содержательный смысл. Какой же?

В разделе ИВЛ «Вызревание романтических идей и художественных форм...» называются следующие важнейшие структурные черты раннего субъективного французского романа: «гениоцентризм», «предельная моноличность», «синдром замкнутости» [Карельский, 1989. Т. 6. С. 151–152], «последнее отсечение всех связей с внешним миром», который «не допускается в самую образную структуру», — автор так характеризует, например, роман Э.Сенанкура «Оберман» (1804). «Герой, изолированный от людей, шлет во внешний мир лишь письма о себе, и, поскольку, ответы адресата не приводятся, впечатление изоляции усугубляется в неимоверной степени. Письма Обермана — как безответные сигналы о крушении».

Рама в романе «Адольф» имеет ту же функцию писем в мир без ответа на них. Рама это форма и способ раздвинуть рамки хронотипа романа, показать, что мучающееся сознание и через десять, и через двадцать лет не выходит из своего внутреннего мира, изобразить ситуацию духовного тупика. Это образ «внутренней клетки» (Гоголь), безвыходный, безысходный.

**V. Новый этап выражения
лирически-личностной структуры жанра.
Возникновение романа-поэмы-эпопеи.
«Мертвые души» (1842).
«Ярмарка тщеславия» (1848)¹²**

Это — этап наивысшей духовной власти автора над героем, «свободы и духовного всемогущества творческой личности, которая полагается мерой всех вещей» (А.В.Карельский о романтическом поэте); и, одновременно, начавшегося процесса отделения героя от автора, его объективации. Этап романного жанрообразования, когда в прозаическом жанре резко раздвигаются рамки и масштабы внутреннего мира автора: как за счет самого количества проведенных сквозь «душу живу» персонажей, жизненных фактов, так и за счет интенсивности их «уникально»¹³, т.е. личностного осмысления.

В лирически замкнутой структуре вынашиваются эпопейные замыслы, историческая мысль. Или, по-другому, сама мысль духовных «избранников», их «дело, взятое из души» [Гоголь, 1940. Т. 8. С. 294] приобретает эпопейный размах.

Может быть, ни один из представителей критического реализма XIX в. не охарактеризовал свой творческий процесс с таким проникновением в его романтически-лирическую природу и жанровую структуру, как это сделал Гоголь в «Прощальной повести», которую он просит современников выслушать («она выпелась сама собою из души»).

«Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности. Еще не поселил я их твердо на той земле, на которой им быть должно было, и не вошли они в круг наших обычаев, обставясь всеми обстоятельствами действительно русской жизни» [Там же. Т. 8. С. 295].

Выведем эту характеристику на пространство литературного процесса века, двух его направлений, и увидим, как во внутренних, «лирически замкнутых» мирах, вертоградах души автора-одиночки, наполненных его видениями, снами, прозрениями, романтически-неясной, «темной» стихией внутренней жизни, начинают все отчетливей и резче прорисовываться облики жизни, человеческие лица, характеры, все тверже поселяемый, прописываемый на земле план «героя». Степень «поселения на земле» героев, их «вхождения в круг наших обычаев» является, очевидно, и мерой их отделения от духовного автора и, думаю, важнейшим показателем перехода от романтизма к реализму критическому. Гоголевско-теккерев-

евский этап с точки зрения «поселения» героев на земле — это этап создания сатирических образов-типов.

Если пойти от «Ярмарки тщеславия», то и в этом романе увидим изменение структуры, ее внешнего вида. Она стала — по сравнению с ранним субъективным романом — значительно вольнее, свободнее. Казалось бы, герои, отделившись от автора, выпущены на волю. От той плотной авторской «рамы», в которой была замкнута «исповедь» героя-автора (роман «Адольф») и которая отрезала его от внешнего мира, осталось четыре строчки в конце романа, горестная ламентация автора, режиссера кукольного представления («Ах, *vanitas vanitatum!* Кто из нас счастлив в этом мире?.. Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено»), и Предисловие «Перед занавесом» (написано после создания книги). Как мне представляется, в нем по-своему и, может быть, резче, чем в тексте романа, выражена его лирически-романтическая структура.

Вот его начало: «Чувство глубокой меланхолии охватывает режиссера этого представления, когда он сидит на подмостках перед занавесом и смотрит на Ярмарку, созерцая ее шумную суету». Автор-моралист, как и «вся его братия» в одежде ярмарочного паяца, однако он не участвует в представлении и видит героев не на одном с собой уровне, его позиция — взгляд со стороны и сверху. Для него весь мир — «куколки» (нежно, но можно ли резче выразить презрение своему герою!)¹⁴.

Представляется, что с помощью этих «куколок» автор познает себя самого и — очищается, «выбрасывая из себя» человеческие пороки. В этом плане показателен такой пассаж в предисловии: «Вернувшись домой, вы садитесь и принимаетесь за книги или занимаетесь своим делом в состоянии духа серьезном, созерцательном, не чуждом состраданию. Я не задаюсь иной моралью, кроме этой». Подобный душевный катарсис предлагается пережить также людям «с склонностью к умозрениям» [Теккерей, 1933. Т. 1. С. 50].

Мысль, мечта (а, может быть, в огромной степени, «память» жанра) писать современность в жанре — используем гоголевские характеристики эпопеи — «полнейшем», «многостороннейшем» с содержанием «всемирным», героем «значительным», вокруг которого «весь мир на великое пространство освещается» и «весь народ, а часто и многие народы» «оживают на миг», «совокупясь в эпопею» [Гоголь, 1940. Т. 8. С. 478], вошла в русскую литературу XIX в. вместе с Гоголем, в эпоху, начинающую критический реализм, когда герой еще не вполне отделен от автора, когда автор изучает и выражает себя... с помощью Руси-загадки. Его за-

мысел «огромного, оригинального сюжета» («Вся Русь явится в нем» [Там же. Т. 11. С. 73–74]), парадоксально столкнулся с задачей аналитически-критической мысли, рассекающей целое на взаимонедостаточные части: не выполнивших «свое назначение высокое» одиночек и обладающего какими-то огромными, но далеко еще не проявленными потенциями народа, стихии.

Эти, казалось бы, несовместимые задания выразительно представляет, например, образ «походного экипажа» Чичикова, как подлинного «героя» поэмы. В нем несомненное желание автора представить этот «экипаж» как живое целое, которому предстоит долгая жизнь, что подчеркнуто обрамляющими его словами: «Еще много пути предстоит совершить всему походному экипажу, состоящему из господина средних лет, брички, в которой ездят холостяки, лакея Петрушки, кучера Селифана и тройки коней, уже известных поименно, от Заседателя до подлеца чубарого! Итак вот весь налицо герой наш, каков он есть!» [Гоголь, 1940. Т. 6. С. 241]. «Герой наш», разложенный аналитической авторской мыслью, предстает как насильственное, механическое соединение неоднородных, неравноправных «частей». Здесь и вещь («бричка»), и прозвища простонародные («чубарый»), и слова из чиновничьей лексики («Заседатель»), и пренебрежительная форма имени униженного (Петрушка), и обезличенные признаки в речи о возвеличенном («господин средних лет»). Живое единство «походного экипажа» — в его «пути», который долгот?

Существует точка зрения, согласно которой в «Мертвых душах», в отличие от теккереевского романа, есть «два подлинных героя», — «собираательный, безымянный, но всегда присутствующий в воображении сочинителя русский народ» и «сам автор» [Елистратова, 1972. С. 108]. В категориальном смысле это неточно и опровергается самой формулировкой, по сути, очень точной: «собираательный», «безымянный», «присутствующий в воображении», — какой же это «герой»? «Еще не поселил я их твердо на той земле...» (Гоголь).

В «Мертвых душах» «герой» (в смысле «народ, Русь») — Сфинкс, не отвечающий на вопрошание автора: «Русь! куда ж несешься ты? Дай ответ! Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик»...

Какую же ношу взвалил на себя автор при таком герое, «не дающем ответа» и вместе, как слышит Гоголь, звенящем в своем движении «чудным звоном» (блестящая метафоричность выражает его!). Для автора, разгадывающего его «тайну», все обратилось в прогноз, вдохновенное пророчество.

Мы подходим к различию между определениями жанра своего

произведения Теккереем и Гоголем, различию кардинальному. Бросается в глаза: теккереевское «роман без героя» акцентирует в романе прозаическое начало, несмотря на то, что в нем есть немало персонажей, если не поэтических, то обладающих редкими человеческими качествами (Уильям Доббин, к примеру, с его честным, благородным, верным сердцем). У Гоголя акцентируется поэтическое («поэма»), хотя вряд ли найдется произведение, про которое, казалось бы, можно с полным правом сказать теккереевское: «без героя». Можно, должно и однако... Полярным было его прочтение современниками: «апофеоз Руси, Илиада наша» и — «анафема Руси», «загадкой» считает определение жанра «Мертвых душ» П.Мериме, представитель иного национально-художественного этноса.

Исключительная важность для Гоголя именно такого определения жанра «Мертвых душ» отражена в его графическом проекте заглавного листа книги. Он трехъярусный, ступенчатый, от ступеньки к ступеньке шрифт разрастается.

Похождения Чичикова или
МЕРТВЫЕ ДУШИ.
ПОЭМА

Первое название обращает к авантюрному сюжету, к пикарескному роману, делает героем Чичикова, «господина средней руки»; второе, образ-катахреза (могут ли души быть мертвыми?), соединенный с первым союзом «или», вдруг переключает в загробную сферу (рисунки писателя поддерживают это сочетание обыденной и метафизической действительности); третий ярус — определение жанра, поданное самым крупным шрифтом, вошло в название, как главное, снимающее первые два, обнаруживающее их ничтожность, призрачность. Крепостные, мужики — живые и умершие, попавшие и не попавшие в ревизскую сказку, — «души» взяты в названии не как субъект, герой, а как объект, «главный предмет его (господина. — *Н.Д.*) вкуса и склонностей», его «дела», «ближнего сердцу». Они (народ) — обстоятельства, в которых субъекты — «мертвые души», выведенные из героев, лишенные статуса существования.

Водораздел между теккереевским «романом без героя» и гоголевской «поэмой» можно видеть в характере и природе авторской оценки.

В своем романе Теккерей по-разному определяет его жанр. И «домашняя комедия» [Теккерей, 1933. Т. 1. С. 387], и «семейная хроника», и «повесть» [Там же. Т. 1. С. 673]; он решительно отмежевывается от жанра «военного романа» («Мы не претендуем на то, чтобы нас зачислили в ряды авторов военных романов. Наше

место среди невоюющих» [Теккерей, 1933. Т. 1. С. 606]). Исторические лица вводятся как «персонажи без речей», называются по-домашнему («Бони» — Наполеон).

«Маленький мирок ... повествования» — призма, уменьшающая размеры, замах жанра, «соприкасающегося с историей» [Там же. Т. 1. С. 372]. Война с Наполеоном входит в роман лишь отраженно, — изображением разрушенных судеб. И авторская оценка всего и всех, буржуа, аристократов в равной мере, имеет, если можно так сказать, этически-домашний характер. Нечто вроде этической «игры» — след поэтики «Дон Жуана» Байрона — присутствует и в повествовании: автор назовет и отнимет у персонажа звание «героини». Порой это совершается в одной фразе.

Вот, казалось бы, дифирамб, во славу нравственных качеств мисс Эмили Седли: «...не только умела петь словно жаворонок, <...> она еще прекрасно вышивала, знала правописание <...> и, кроме того, обладала таким добрым, нежным, веселым, кротким и великодушным сердцем, что приобретала любовь каждого» [Теккерей, 1933. Т. 1. С. 57]. Несомненная любящая усмешка автора, но и уменьшение значимости каждого из перечисленных достоинств от самого их нагромождения. Или: «Такое невинное и доброе создание!.. она была милейшим существом». И тут же, как бы мимоходом: «Так как она не героиня, то нет надобности описывать ее» [Там же. Т. 1. С. 59]. Но через десять страниц, в скобках: «Нельзя ожидать, чтобы все двадцать четыре молодых девицы были столь же милы, как и героиня этого произведения» мисс Седли (которую мы избрали именно потому, что она добрее всех) [Там же. Т. 1. С. 69].

В эту оценочную, «разоблачительную» «игру», создающую высокий план повествования — переливы авторского лиризма — от чувствительности и сентиментальности к сатирическому обличению, втянута и Бекки Шарп. В тот именно момент, когда английские войска неожиданно, после «танцев и пиров», выступают из Брюсселя против Наполеона, а она, разыграв комедию любящей жены, прощающейся с мужем («быстро смахнув что-то с глаз») и сладко выспавшись, принимается за подсчеты «имущества», приобретенного ею из грязных источников, Теккерей саркастически восклицает, что сам Веллингтон накануне Ватерлоо не обладал таким величием духа, как его «куколка» Бекки. «Пусть это роман без героя, но мы претендуем по крайней мере на то, что у нас есть героиня» [Там же. Т. 1. С. 616].

Принципиально важно для «романа без героя» то, что в центр поставлен не один персонаж, а пара взаимосвязанных авторской оценкой, раскрываемых как взаимонедостаточные.

Тех человеческих качеств, которых в призрачности у одной (доброта Эмили), и в помине нет у другой (Бекки) и, наоборот, ум и проницательность Бекки, артистизм ее перевоплощений, которым она умеет покорять сердца всех (им заворожен и сам автор), полностью отсутствует у Эмили. И потому доброта одной обесценивается полным неумением отличить сущность от видимости в окружающих ее; а все достоинства другой — целью хищницы: обращены на то, чтобы видимостями скрыть свои корыстные цели. Эта взаимонедостаточность автором частично списывается на различие обстоятельств (воспитание, богатство — бедность, родительская любовь — сиротство и пр.). Автор сочувствует одному персонажу за счет снижения другого, и его оценка имеет колеблющийся характер, движется полуутверждениями-полуотрицаниями, но в конце концов обнаруживает эквивалентность обеих: хотя и очень по-разному, они разрушают жизни.

В отличие от Теккерея, авторская оценка в поэме Гоголя имеет прогностический характер, ориентирована не на маленький семейный мирок, а на судьбы целого. Оценка предстает как выявление противоречия между тем, что автор видит (страшной «призрачностью»), отрицанием жизни и невидимым, что автор лишь угадывает («великой действительностью», «положением жизни»). Эти понятия, с помощью которых Белинский раскрывал жанровую природу повестей Гоголя, не утратили своего значения и по отношению к жанру его романа.

Предметом эпопеи является событие («то, что есть», «великая действительность»), но событие-то как будто и отсутствует в поэме. Сделки Чичикова с помещиками это скупки бумаг; «товар» — «мертвые души», «не живые в действительности, но живые относительно законной формы» [Гоголь, 1940. Т. 6. С. 34], который он покупает, — тоже бумажный («мы напишем, что они живые, так, как стоит действительно в ревизской сказке», — «действительно стоит» — это бумажное «стоит»), да еще и фальшивое («делаешь фальшивые бумажки», — Ноздрев — Чичикову). Смерть прокурора не стала событием города, несмотря на то, что через весь город вытянулась «бесконечная погребальная процессия». У того, кого хоронили, «всего только и было, что густые брови» [Там же. Т. 6. С. 219]. «Страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир» [Там же. Т. 6. С. 692]. Может быть, «событием» является сама поездка Чичикова? Но ведь и ее нет. Первая сценка — разговор двух мужиков о колесе чичиковской брички, их сомнение в том, «доедет то колесо, если б случилось» в Москву и в Казань, и предположение: в Казань «не до-

едет», а в конце первой книги поэмы в бричке не оказывается и «господина». И разговоры дамский и мужской в городе N также беспредметны: Чичиков подменяется с равным успехом любым другим лицом. «Призрачная действительность» и в отсутствии определенности как в наружности, так и в характере героя: «не красавец, но и не дурной наружности» (о Чичикове), «ни то, ни сё» (о Манилове), «баба или мужик» (о Плюшкине). «Призрачность» и в замысле: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. ...Жизнь бунтующая, праздная — не страшно ли великое она явление...» [Там же. Т. 6. С. 692]. Не предчувствие ли это того, что из крайности должно родиться что-то «великое», «действительное». Это совсем не теккереевское «без героя»! В «Мертвых душах» совершается событие всемирно-исторического значения. Это событие духа автора, самопознания, очищения, пророчества будущего России. Это событие — «угадывания» — часто в деталях, иногда как будто в мелочах, сдвинутых из сюжета на задний план,— черт живого и «действительного» и в русской жизни, и в народе, деле его рук и мастерства, например, в «стачанном бойко и на диво» каблуке сапога, который «обсматривал приехавший из Рязани поручик», «большой, повидимому, охотник до сапогов» (конец главы седьмой), в его метком слове — прозвище, «пашпорте на вечную носку» (конец главы пятой), в песне («что-то такое длинное, чему и конца не было», как сама Россия,— «когда ты сама без конца»), и, может быть, в героях поэмы, особенно в Чичикове. В его «богатых силах и дарах», которые достались ему в удел, в его необыкновенной служебной ревности и терпенье («Боже мой, как процветала б наша земля!» — старик Муразов со «всеспасающей рукой» посаженному в тюрьму Чичикову [Гоголь, 1940. Т. 7. С. 112]¹⁵).

Не из предчувствия ли жизненной, исторической значимости жанра эпоса рождается у Гоголя это желание писать поэму «длинную, длинную, в несколько томов»? Только в поэме-эпосе можно преодолеть «страшный разрыв» между мыслью поэта, летящей «вперед», «невесть куда в пропадающую даль», и неготовой, нецелой действительностью русской жизни, уничтожить историческую несправедливость в отношениях поэта со своим «сотворцом». Эпопея выведет автора из «темного подземелья» на свет.

В этом плане исключительный интерес представляет наблюдение исследователя Лермонтова, который в его рисунке из 156 изображений на обложке юношеского романа «Вадим» прочел замысел романа-эпопеи, соединение «драматических сцен из частной жизни со множеством картин боевой жизни, образы людей глубоко мыслящих, страдающих, живущих горестями народными и горестями

личными», — «мысли о романе, который объединял бы в себе стили многообъемлющего эпоса в духе «Войны и мира» с трагедийным психологизмом «Подростка»» [Чичерин, 1970].

Пробует писать своих «Казаков» гекзаметром, как гомеровский эпос, молодой Лев Толстой. В жанре романа-эпопеи писатели, видимо, хотят объять весь процесс, — разгадать «загадку» своего народа. Создают же они не гомеровский, а лирически-прогнозирующий эпос, они наследники эстетики романтизма, согласно которой роль лирического начала — в угадывании тех исторических процессов, которые лишь зреют. Ее представитель в английской литературе — П.Б.Шелли [Елистратова, 1972. С. 106].

С этой точки зрения следует, видимо, подходить к двум разным определениям жанра «Мертвых душ» Белинским. В первом отклике он называет это произведение то романом, то поэмой, и защищает как закономерное гоголевское определение жанра, сразу давая теоретическое обоснование такой позиции: «Поэмою могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не сюжет». Не ясно ли, что он имеет в виду не древнюю поэму, а новую, байроническую¹⁶, жанр «субъективный», «идеальной поэзии»?

Однако споря с «проницательными критиками», он вводит как будто иное понимание эпопеи, ориентацию Гоголя на поэму древних: «Не в шутку назвал Гоголь свой роман поэмою и <...> не комическую поэму разумеет он под этим <...> в ней все серьезно, спокойно, истинно и глубоко <...> Книга эта есть только экспозиция, введение в поэму» (Статья «Мертвые души» Гоголя, 1842). Гоголь, как эхо, откликается на статью Белинского (ср. письмо Прокоповичу, май 1843 г.).

Второй и прямо-таки обратный взгляд на жанр «Мертвых душ» Белинский развил в полемике с К.Аксаковым. В жанровом определении Гоголем «Мертвых душ» как поэмы он «предпочитает видеть <...> или простую шутку, «юмор»», или же «великую ошибку». Это переворачивание оценки кажущееся. Белинский просто заостряет в полемике романтическое противоречие между глубоко прозаическим предметом изображения («совершенное отсутствие какого-либо существенного, живого общего интереса» гоголевских героев) и поэзией еще не «открытых народной жизнью, а только предугадываемых в ней возможностей». «Субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только... И потому великая ошибка для художника пи-

сать поэму, которая может быть возможна в будущем». Речь идет здесь о какой-то новой поэме, жанре не романтической структуры, «истории» как поэме.

«Учебная книга словесности для русского юношества» — видимо, отклик Гоголя на критические бури в истолковании жанра «Мертвых душ». В ее вводной части говорится, зачем нужна наука словесности: «чтобы знал учащийся, чего требует предмет этот, видел бы всю великость того, чего он требует, и не отважился вслед за другими приниматься за ее роды высокие или же просто не свойственные его свойству, а выбрал бы оружие по руке». Кажется, эта книга написана, чтобы найти место «Мертвым душам» на традиционной шкале жанров. Гоголь выделяет особую группу произведений, которую называет «меньшие роды эпоса», и этот жанр помещает непосредственно вслед за эпосом, как нечто среднее «между романом и эпосом». В тех чертах, которые он раскрывает в произведениях этого жанра, мы узнаем особенности «Мертвых душ». Замечу также, что «Учебная книга...» это трактат Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» по Гоголю. В отличие от Белинского, Гоголь начинает ее характеристикой лирической поэзии. «Поэзия лирическая <...> есть чистая личность самого поэта и чистая правда». «Отчет ощущений самого поэта» [Гоголь, 1940. Т. 8. С. 472]. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» особенно интересны те высказывания Гоголя о лиризме, которые раскрывают его — художника. «Нынешнее время есть именно поприще для лирического поэта». Оно нуждается в «силе и упрекающей и поднимающей» [Гоголь, 1940. Т. 8. С. 278], в том «строгом лиризме», который чужд «движений страстных» и есть «твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» [Там же. Т. 8. С. 249], в силе слова Ветхого Завета, «Гнева и Любви» [Там же. Т. 8. С. 281]. Как близки эти гоголевские идеи о «строгом лиризме» понятию «критики» у Белинского!

VI. Классический русский роман-эпопея «Война и мир»

Л.Толстого — «с героем» или «без героя»?

(Вопрос к будущему исследователю)

Выскажу несколько соображений.

Критика 60-х гг. заговорила о том, что реализм — и критический, и шире — демократического крыла литературы — становится в иное отношение к эпосом. Нельзя, думаю, пройти мимо статей Н.А.Добролюбова, в которых вопрос о поэме-эпосом в современной ему русской литературе занимает важнейшее место. Тем более,

что прямо по следам его выступлений начал складываться (первая половина 1863 г.) грандиозный замысел «Войны и мира».

Важно учитывать и то, что Добролюбова не интересовала проблема «субъективной» «призмы» творчества духовных «избранников». Создавая «реальную критику» (возможно, связывая ее с идеями Белинского о «реальной поэзии», выводящей в историю, к «жизни как она есть»), Добролюбов руководствовался принципом: «подходить к художественному произведению, как жизненному явлению, стоящему перед нами» [Добролюбов, 1987. Т. 3. С. 73]. Возможность эпопеи он ставит в прямую связь с назревающей в России крестьянской революцией.

Революционный деятель, считающий, что «крепостное право делается достоянием истории» [Там же. Т. 3. С. 196], охваченный «лихорадочным, мучительным» ожиданием «настоящего дня», непокидающим ощущением его близости («всего какая-нибудь ночь») (!) отделяет «канун» от этого дня), Добролюбов ждет сигналов — фактов о «пробуждении исполина» — от литературы.

Как Чернышевский, он видит в продолжателях Гоголя вызревание новой закономерности образного сознания, «начало перемен», расширения взгляда на жизнь; однако, о чем он пишет с горечью, это такая перестройка, которая не проявляется радикально, не порождает нового литературного направления. Вливающийся в литературу поток демократических произведений дает ему стимул более решительно говорить о происходящей перестройке. Но и в этом потоке по-своему проявляется, как он показывает, та же закономерность переходного этапа.

О предвестиях жанра эпопеи Добролюбов говорит, по сути, во всех статьях. Его волнует прежде и превыше всего то, как современная литература освещает «пробуждение сознания прав личности», «общее стремление к восстановлению человеческого достоинства и полноправности во всех и каждом» [Там же. Т. 3. С. 573]. Обращение литературы к характерам, поднявшимся до протеста, он считает главной и ценнейшей чертой современного ему литературного этапа и ценит протест в любых формах: и против семейной неволи и самодурства героини драмы А.Н.Островского «Гроза», и «забитых людей» против «его превосходительства» в повестях раннего Ф.М.Достоевского и, особенно, конечно, крепостного человека против помещика. «Все как-то стремится стать на свои ноги» (удивительно, что это говорится в статье о Достоевском). Реализм 60-х гг. предстает в его статьях как поэтика разрозненных, пока еще не завязавшихся в единство голосов народного протеста, «слов» разбуженной жизни. Он словно видит «картину недалекого бу-

душего», когда все образы протестующих, разбросанные в произведениях разных жанров и направлений, сольются в едином образе «реки, пробивающейся через все преграды, и не могущей остановиться в своем течении» [Добролюбов, 1987. Т. 3. С. 217] — называется «зерно» жанра эпопеи, каким видит его революционный критик.

Свое понимание эпопеи он изложил в двух статьях, — на материале рассказов демократической писательницы Марка Вовчка (то есть реализма без духовного автора) и — в отклике на роман «Накануне» И.С.Тургенева (как мне представляется, в реализме Тургенева «мученье внутренней борьбы» автора выражено менее отчетливо, чем у его современников одного с ним направления). Добролюбов рассматривает их, опустив различия между литературными направлениями.

В статье о рассказах Марка Вовчка «Черты для характеристики русского простонародья» (1860) он продолжает — вслед за Белинским — утверждать, что «эпопеи» или «поэмы народной жизни» с ее строгой законченностью и всесторонностью в его время быть не может. «Крестьянская жизнь еще не открывает нам себя во всей своей полноте», «сознание великой роли народных масс в экономии человеческих обществ едва начинается у нас». И, очевидно, главное: «самосознание народных масс далеко еще не вошло у нас в тот период, в котором оно должно выразить всего себя поэтическим образом» [Там же. Т. 3. С. 202, выдел. мной. — *Н.Д.*].

О рассказах Марка Вовчка из крестьянской жизни он пишет: «Мы не можем искать у него эпопеи нашей народной жизни — это было б уж слишком много. Такой эпопеи мы можем ожидать в будущем, а теперь покамест нечего и думать о ней» [Там же. Т. 3. С. 202]. Он исключительно ценит желание и умение писательницы — и призывает всех других — «прислушиваться к еще отдаленному для нас, но сильному в самом себе гулу народной жизни». Она изображает русского крестьянина не как существо «удоборуководимое», но сохранившим основные черты свои, потребность «иметь свое суждение», жажду свободы и прав личности «посреди всех обезличивающих, давящих, убивающих отношений, которым он был подчинен в течение нескольких столетий». В самом тоне рассказывания о барстве ему «слышится уже не раздраженный, озлобленный памфлетизм, а спокойный, неліцеприятный, торжественный суд истории над самой сущностью, над принципом крепостного права» [Там же].

Переходность художественного сознания Добролюбов раскрывает и в романе «Накануне» И.С.Тургенева (статья «Когда же при-

дет настоящий день», 1860). С одной стороны, он сожалеет, что Тургенев не сделал своего Инсарова, гражданина и деятеля, русским, а его образ близким и заражающим, не раскрыл его внутренний мир, и тут же указывает, что у «русских героев» сравнительно с болгаринном Инсаровым «общего дела-то и в помине нет», что «художественно создать эту деятельность, вероятно, еще и невозможно для русского писателя настоящего времени», что если бы Елена была показана действующей, «она бы оказалась <...> лицом сочиненным, растением, неудачно пересаженным на нашу почву откуда-нибудь из другой земли» [Добролюбов, 1987. Т. 3. С. 8]. О русском Инсарове он готов вслед за Еленой с горечью восклицать: «Таких русских не бывает, не должно и не может быть, в настоящее время по крайней мере» [Там же. Т. 3. С. 101].

И тем не менее Добролюбов видит изменение «всего строя новой повести». Новый тип, «энергический, деятельный характер» (следует заметить, не «герой» — «характер»), полный «жажды деятельного добра», стал в центре произведения. «Мало того, что характеры, подобные Елене, стали возможны в жизни, они уже охвачены художественным сознанием, внесены в литературу, возведены в тип» [Там же. Т. 3. С. 118]. Елена «нашла себя» в жизни, мгновенно и навсегда поразившись красотой человека, который не мыслит себя отдельно от родины. Она, утверждает Добролюбов, счастливо избежала участи своих предшественников, «лучших, избранных натур России».

Расширение характеров и ситуации в романе (вместе с Инсаровым в произведение вошел мотив борющегося за освобождение болгарского народа) дало возможность Добролюбову увидеть в романе Тургенева зарождение новой жанровой формы: Добролюбов говорит о нем как о звене поэмы, звене «героической эпопеи».

Критик указывает, что в замысел Тургенева не входило создание героической эпопеи («автор наш вовсе не хотел, да, сколько мы можем судить по всем его прежним произведениям, и не в состоянии был бы написать героическую эпопею»). Он поясняет своеобразие замысла и содержания романа Тургенева образами древнегреческих поэм: «Из всей Илиады и Одиссеи он присваивает себе только рассказ о пребывании Улисса на острове Калипсы, и далее этого не простирается. Давши нам понять и почувствовать, что такое Инсаров и в какую среду попал он,— г. Тургенев весь отдается изображению того, как Инсаров любит и как его любят. Там, где любовь должна наконец уступить место живой гражданской деятельности, он прекращает жизнь своего героя и оканчивает по-

весть» [Добролюбов, 1987. Т. 3. С. 97]. Характер, движущий художественную мысль к историческим замыслам, эпическим решениям,— и не воспрянувшее окружение, возвращающее мысль писателя в семью, в «усадебу».

Из отрицательных характеристик критика, говорящих о том, чего Тургенев не достиг в своем произведении, вырисовывается программа «героической эпопеи» будущего. Эта форма имеет своей внутренней задачей «дать образец гражданской, то есть общественной доблести», поставить героя «лицом к лицу с партиями, народом, с чужим правительством, своими единомышленниками, с вражеской силой» [Там же. Т. 3. С. 97]. Тогда, на просторах эпопеи, писатель сможет полно раскрыть внутренний мир своего гражданского героя.

Каким же представляется — на фоне добролюбовских идей о современной эпопее — роман Л.Толстого? Как писал сам Л.Толстой о «Войне и мире», это «не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника», а «то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» [Толстой, 1928. Т. 13. С. 531].

Исключительно важно обратить внимание на такую черту жанра: не назревавшее в России событие крестьянской революции, вдохновлявшее критику шестидесятников, не «пробуждение исполина», встающего на ноги, стало «зерном» этого «не романа» (Л.Толстой, конечно, слышал нарастающий его «гул»)¹⁷.

Таким «зерном» стало событие из прошлого, «истории из 12-го года», крепостной и, следовательно, «безгеройной» России.

* * *

«Войну и мир» называют «настоящим», «истинным», «классическим» романом-эпопеей, «героической эпопеей». Казалось бы, этот величайший памятник искусства XIX в. удовлетворяет очень многим и существеннейшим параметрам жанра (и даже перекрывает их во многих отношениях), которые называли и Белинский («картина борьбы народа с народом»), и Гоголь («создание величайшее, полнейшее, огромнейшее, многостороннейшее», герой «лицо значительное», вокруг которого «весь мир на великое пространство освещается»... «весь народ, а часто и многие народы <...> оживают на миг»), и Добролюбов (поставить героя «лицом к лицу с партиями, народом, чужим правительством <...> с вражеской силой»), и, тем более, такому параметру, как полнота раскрытия внутреннего мира. Мрак душевного «подземелья» рассеялся. В произведении Толстого открыты и забили родники «чистого, светлого» (А.В.Чичерин о романе-эпопее).

Казалось бы... соблазнительно все эти параметры жанра прямо отнести к «Войне и миру», а потом сделать такие решительные заявления: «народ играет в этом произведении решающую роль и показан как главная движущая сила истории». Казалось бы... Но... Вышла ли новая эпопея за пределы критического реализма XIX в., в котором жанрообразование осуществляется по принципу лирического рода литературы? в котором предметом является «не жизнь, а мысль» (так Белинский определял «идеальную поэзию» своей современности), не герой, а проблема героя? не война, а мысль о войне? Не народ, а, как сказал сам Толстой, «мысль народная»? Мысль могучая, так прочно прогнозирующая и вместе с тем так плотно, в незабываемых образах, «заселившая» гоголевский «необъятный простор», открывшая «сверкающую, чудную, незнакомую земле даль», Русь?

Первана ли в произведении Л.Толстого «крепкая нить лишь духовной связи» (К.Леонтьев), перевившая все и всех, «диалектика души» автора (его духовные метания между небом и землей, «вышшими» и «низшими», двоемирие), — которая, во всем открывая взаимонедостаточность, выращивала мысль о герое? Вышла ли эпопея Л.Толстого за пределы слова самоочищения, покаяния?

Высшее обретение критического реализма в «Войне и мире», жанре эпопеи, — это «мысль народная» в огромной лаборатории самопознания и самосовершенствования. Эпопее древних, «картине борьбы народа с народом», утвержденной свыше, участием в ней самих богов Олимпа, новая эпопея, организованная как духовный космос автора-«избранника», противопоставила образ войны как «призрачной действительности», «отрицания жизни» (В.Г.Белинский), «события», — в оценке автора (еще не героя! народ, «бесподобный» в оценке Кутузова, умирающий за Родину, молчит!) — «противного человеческому разуму и всей человеческой природе» [Толстой, 1928. Т. 11. С. 7]. Это событие выведено из предмета жанра.

Имеют прямое отношение к своеобразию жанрообразования такие записи Толстого в дневнике 1863 г.: «Эпический род мне становится один естественен» [Там же. Т. 48. С. 48], и через месяц: «Перебирал бумаги — рой мыслей и возвращение или попытка возвращения к лиризму. Он хорош. Не могу писать, кажется, без заданной мысли и увлечения» [Там же. Т. 48. С. 52].

Так «с героем» или «без героя» «Война и мир»?

Сказать «с героем», значит, на мой взгляд, пройти мимо моральной личности, которая строит сама себя, сложнейших духовно-нравственных процессов, в ней совершавшихся. Недооценить прав-

ду высокого человеческого духа, огромного завоевания всей человеческой истории, культуры, искусства. Условия будущего.

Эта избранническая личность автора должна была вырастить внутри себя целое эпопеи, слиться с целым и — не просто во имя справедливости, но на основе проведенного самопознания! — «отречься от себя» (Чехов), от привилегий власти. Сказать «с героем» значит недооценить лирической, исповедальной формы романа XIX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В программном стихотворении В. Жуковского «Невыразимое», 1819, запечатлен миг романтического открытия, постижения поэтическим сознанием «двоемирия», — какого-то глубокого, качественного различия между природной и духовной сторонами бытия, внешним (тем, «что видимо очам» и доступно выражению в слове) и внутренним, «невыразимым», говорящим о «присутствии создателя в создании», попытка постижения которого вызывает «болезненное чувство» [Жуковский, 1954. С. 85–86].
- ² Переводы романов Теккерея и Диккенса широко публиковались в русских журналах 40–50-х гг.
- ³ Ср: «Каждый жанр важен тогда, когда ощущается».
- ⁴ Полемика с этой структурой, заложенная в самом определении жанра неоконченного произведения Н. Г. Чернышевского «Повести в повести» (1863), зорко подмечена В. В. Виноградовым. Приведя три варианта этого определения (например: «роман или не роман, <...> писанный или автором, или авторами, или одним из авторов»), исследователь раскрыл его подчеркнутую направленность «к преодолению субъективности». «С образа автора совлекается даже категория числа, то есть единичности или множественности» [Виноградов, 1951. С. 140–142].
- ⁵ Сопоставление Байрон — Пушкин здесь проводится лишь по линии жанровой структуры. Все, что составляет сюжетно-тематический план (план содержания) и сближает их как романтиков, т. е. в основном романтический типаж: герой с присущими ему чертами тщеславия, гордости, чувством превосходства и пр., — не рассматривается. Соответственно исключены из анализа мотивы, которые делают Пушкина предтечей критического реализма.
- ⁶ Вот дословный перевод трех последних строк пятой строфы:
But can't find any in the present age
Но не могу найти кого-либо в современную эпоху,
Fit for my poem (that is, for my new one),
пригодного для моей поэмы (а именно, для новой),
So, as I said, I'll take my friend Don Juan.
так что я, как уже сказал, возьму моего друга, Дон Жуана.
- ⁷ Полемику Пушкина с Байроном в жанре романтической поэмы просле-

- дил В.Жирмунский. Его классическое исследование, в котором предпринят просмотр литературных журналов 20–30-х гг. XIX в., основано на интереснейших наблюдениях современной Пушкину критики.
- 8 Подробнее об этом см. раздел «Форма и содержание литературы», Том 1 настоящего издания.
 - 9 Перевод П.Вяземского вышел с посвящением Пушкину, в котором были слова: «...мы так часто говорили с тобою о превосходстве творения сего» [Пушкин, 1977. Т. 7. С. 68–69, 471]. В «Евгении Онегине» роман Б.Констана упоминается в главах первой (черновики) [Там же. Т. 5. С. 488] и седьмой, строфа XXII.
 - 10 Пушкин отметил «трудность метафизического языка этого романа, всегда стройного, светского, часто вдохновенного» [Пушкин, 1977. Т. 7. С. 69].
 - 11 В романе нашел отражение эпизод отношений Констана с г-жей Сталь.
 - 12 «Мертвые души» и «Ярмарку тщеславия» рассматривают как типологически родственные романы, Гоголя и Теккерея объединяют: «Шли одной дорогой, были на одном и том же этапе критического реализма <...> и тема мертвых душ и все умертвляющей базарной суеты, в сущности, одна и та же» [Чичерин, 1958. С. 174]. Вместе с тем отмечают «поразительное своеобразие, отличающее Гоголя, создателя “Мертвых душ”, именно как русского писателя» [Елистратова, 1972. С. 103].
 - 13 А.В.Михайлов так определил «уникальное качество» гоголевской России: «действительность, осмысленная по Гоголю, владеет внутри себя способностью к самосовершенствованию» [Михайлов, 1985. С. 95, выдел. Мих.].
 - 14 Интересно в этом плане замечание Л.Толстого: «Теккереи и Гоголь верны, но не любезны» [Дн., 26 мая 1856 г.]. Ср. также замечание И.Тургенева: «Автор “Ярмарки тщеславия” — увы! — сам весь заражен осмеянным им пороком...» [Тургенев, 1964. Т. 10. С. 256].
 - 15 «Чичиков как бы все время ускользает из отведенных ему рамок характера» [Михайлов, 1985. С. 101].
 - 16 Сам Гоголь назвал в жанре поэмы Байрона черты, родственные себе. Он писал об изумлении, с каким современники останавливались перед Байроном, «так чудно обхватившим гигантскою мрачною душою всю жизнь мира и так дерзостно посмеявшимся над нею, может быть, от бессилия передать всю ее индивидуальную светлость и величие» [Гоголь, 1940. Т. 8. С. 181–182]. См. об этом в книге А.А.Елистратовой (С. 22).
 - 17 Замечу: событие революции станет «зерном» поэмы много позже, в XX в. («Двенадцать» А.Блока).

ЛИРИЧЕСКИЙ РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Традиционное подразделение художественной литературы («поэзии», «словесности») на три рода, о котором говорил уже Платон¹ и которое сформулировал Аристотель, о чем ниже, неоднократно подвергалось попыткам пересмотра, особенно в последнее столетие. Те случаи, когда дело сводилось к желанию просто нечто присоединить, выделить *наряду* с тремя исконными, можно оставить здесь без внимания, поскольку при этом не выдерживается пусть пресловутое, но элементарно необходимое единство *fundamenti divisionis* (так было, например, в случае с сатирой)². Правомерность же специального обособления романа Нового времени (во многом по почину Белинского) в качестве самостоятельного рода должна рассматриваться в разделе об эпосе. Об иных покушениях можно и не упоминать.

Другое дело — самая трехчленная формула: эпос, лирика, драма; точнее, именно ее трехчленность, представляющаяся нередко чересчур архаичной, к новейшей, якобы усложненной словесности, малоподходящей. Еще недавно распространенные разговоры об «эпизации» лирики, современные расширительные вплоть до безбрежности трактовки так называемого лирического субъекта, время от времени гальванизируемый призрак «лирического героя», — все подобное свидетельствует о недовольстве началами, обозначенными основоположниками. Между тем многое проистекает из разнообразных недоразумений. Положение нуждается в рассмотрении.

Хотя и Платон, и Аристотель опирались на сравнительно узкий материал, даже допуская богатство до нас не дошедшего, все же он был достаточно представительным для капитальных заключений. И когда платоновский Сократ утверждает особый тип (по-нашему, род) рассказа, или повествования, «от лица самого поэта», принципиально отличая его от «подражания» в трагедии и комедии, то он, конечно, не утверждает какого-то неперменного излияния искренности чувств, душевного сочувствия поэта, чего-то почти неконтролируемого, чуть ли не самопроизвольного. Ведь в качестве глав-

ного примера-образца Платон называет дифирамб — жанр, связанный ритуальными условностями и обязательностью восхваления. Так что уже Платон в том, что мы теперь назвали бы лирическим выражением, отмечает момент *создания* образа чувства, образа, находящегося к личной искренности в отношении отнюдь не прямого соответствия.

О «лице самого поэта» говорит по *сути* и Аристотель в своем строго систематическом уложении. Он исходит из твердого единого основания деления поэзии на три типа сообразно тому, как осуществляется подражание природе (действительности), какова форма присутствия в нем творящего субъекта. Не пересказывая всех вариантов, напомним определение лирического способа: «подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица»; так это звучит в наиболее популярном в современном русском искусствознании переводе [Аристотель, 1957. С. 45. Пер. В.Г.Аппельерота], да по сути и в позднейшем³.

Правда, это «неизменение лица» может ввести в соблазн кривотолков: вроде бы поддерживается иллюзия непрременной «искренности чувств», постоянства, с позволения сказать, личного лица поэта. Между тем, как следует из общего контекста суждения, Аристотель утверждает лишь факт сотворения образа (то есть художественного выражения) от «лица самого поэта», а не через иных посредников. В этом смысле возможность кривотолков устраняется иным переводом, по которому лирический тип художественного воссоздания формулируется так: «...от своего же лица, *не заменяя себя другим*» [Аристотель, 1927. С. 43. Пер. Н.И.Новосадского]⁴.

Здесь творческое «я» поэта является лирическим «я», от лица которого идет повествование.

При таком самом общем и, как видно, отнюдь не догматическом понимании трехчленная формула Аристотеля вообще и функция в ней лирического звена в частности ни в чем не противоречит панораме мировой литературы, включая самую современную. Если будет доказана принадлежность, скажем, так называемых фигурных стихотворений художественной словесности, поэзии, то и к ним «подойдет» в зависимости от смысла какое-либо аристотелево подразделение. Гораздо серьезнее в теоретических представлениях тенденция, которую можно было бы условно назвать размывательной и которая в конечном счете восходит к более широкой тенденции *энтропии форм*, прежде всего жанровых, в поэзии последних двух столетий.

Суть ее не в недостаточности классической классификации — тут созвучие невольное, — а в ее будто бы умозрительности, схо-

ластичности: никаких трех родов в реальности нет, дескать. Так, еще в начале XX века при возникновении позже влиятельных в литературоведении харьковских сборников «Вопросы теории и психологии творчества» последователь академика Веселовского Е.В.Аничков, отмечая глубокую разработку последним проблем эволюции эпоса, сомневается (уже от себя) в реальной определенности особенно двух других родов — лирики и драмы: «Оба эти понятия гораздо более расплывчаты... Да и действительно ли это роды поэзии? Когда мы говорим лирика, мы гораздо более разуме-ем стихию в поэзии, чем определенные виды поэзии... Тут даже трудно и установить, какие конкретные литературные явления сюда войдут». Критикуя Веселовского за приверженность к якобы стесняющей его устаревшей системе, его истолкователь смело утверждает: «Когда он говорит о лирике, он во всяком случае разумеет лиризм» [Аничков, 1907. С. 401–402].

Применительно к Веселовскому утверждение неверное, но не в этом дело. Аничков не выдающийся теоретик, но достаточно чуток к веяниям времени, и время это не прошло. Мнение о родовых фикциях и неких реальных преобладающих в литературе «началах», «стихиях» и тому подобное не имеет фиксированного истока и, понятно, конца. Особенно если не забывать о непреодолимой власти в литературоведении, и не только в текущей критике, обиходных представлений, по которым лиризм почти отождествляется с присутствием «чувств», всяческой взволнованности, элемента эмоциональности в описаниях, особой выразительности картин.

Примеров даже из солидных учебных пособий и приводить не надо, и за границу не обязательно ходить. Что до иного, то вот пример из множества, хоть старый, почти неугад. Н.Надеждин, которого и по сей день считают филологически более подготовленным, чем некоторые его славные современники, и светло мыслящим, так хвалит романы В.Скотта: «...От поэзии *лирической* заимствует он *романтическое одушевление...*», «лица приводятся в совершенно лирические ситуации; им представляется тогда полная свобода изливать свою душу...» и т.д. [Надеждин, 1972. С. 278. Выделено Надеждиным]. Не станем уж тревожить Белинского и других радикальных поборников прогресса, — теперь их задевают охотно. «Чувства» и «излияния» не сходили и не сходят с пера.

Положение запуталось более, когда со времени преобладающего влияния немецкой классической философии и ее терминологического языка в широкий обиход вошли слова-понятия «субъект», «объект» и от них производные, особенно «субъективность».

Все это, конечно, другой ряд значений, чем «чувство» и т.п. Од-

нако заметим, что сам Гегель сблизил их, когда, например, говорил, что «принцип музыки заключается в субъективной задушевности. Задушевность же конкретной самости есть субъективность, как таковая...» [Гегель, 1958. С. 150. Пер. П.С.Попова]. Гегелевское Innerlichkeit же или Innerste может быть переведено и как сокровенность, «глубина души» и тому подобное — все равно с сильным оттенком «чувства», грозящего «излиянием». В лирике, по известному положению Гегеля, субъект удовлетворяет потребность «высказывать себя и услышать чувство в раскрытии его самого». Далее отмечаются «главные моменты» «в отношении этого излияния». Может быть, тут точнее говорить о «душе» или «сердце» в «самообнаружении» («das Gemüt in der Äußerung seiner selbst») или чем-либо подобном. Гегель постоянно говорит об отличительной особенности лирики как выражении чувств субъекта, о том, что «душа» «доходит до сознания со своим субъективным суждением, со своей радостью, удивлением, со своей скорбью и чувством» [Гегель, 1958. С. 291].

Как бы там ни было, с опорой на классический идеализм или без такой опоры, но только в критическом обиходе с представлениями о лирике как выражении чувств сплелось представление о несравненно большем участии в ней момента творческой субъективности. (В крайних случаях к субъективности чувства все и сводится, но крайности можно здесь обойти.)

Последнее недоразумение должно быть устранено без долгих рассуждений. В поэзии всякий воссоздаваемый языком данного искусства предмет объективируется независимо от литературного рода, и мера участия субъективности творческого сознания, личного начала родом не определяется. Словесные игры с такими философскими понятиями в данном случае бесплодны и к уяснению специфики рода не ведут. Только в лирике — и здесь особенность — личное присутствие творящего субъекта осуществляется *в форме личного же присутствия* некоего «я».

Беря из моря суждений, демонстрирующих авторитетные позиции и их оттенки по занимающему нас вопросу, лишь некоторые выборочно, задержимся на одной любопытной.

Жан-Поль (Рихтер) в своем чрезвычайно образном этюде о лирике придерживается такого уподобления: «Эпос изображает событие, развертывающееся на основе прошлого, драма — действие, развивающееся в сторону будущего и направленное на будущее, лирика — чувство, заключенное в настоящем». Итак, снова, конечно, чувство. Рихтеру не хочется видеть в лирике равноправный род, ибо она проникает оба других. «Лирика, по существу, предшествует

всем поэтическим формам, потому что вообще чувство рождает поэзию...» и т.д., очень красочно. «Еще можно добавить, что эпос повествует об историческом, драма его провидит и созидает, лирика чувствует или переживает. Если в чувстве видеть общее, кровеносную систему всей поэзии,— это и будет верно,— тогда лирические виды суть лишь оторванные и существующие сами по себе члены двух великанских тел в поэзии...» — и далее столь же живописно. (Кстати, этот способ уподоблений, именно в данном случае восхищал Белинского, который слышал о нем в рассказах своего боткинско-тургеневского окружения.) Крепкая по-своему основа: поэзия,— то есть лирика — «как лишенный облика огонь Прометея» проникает действительно находимые формы иных родов, а себя формально обретает лишь в периферийных видах «лирического отдела», — например, в «дидактической поэме».

Жан-Поль учитывает, что прочувствованности может быть очень много в «описательном стихотворении», — но ведь в искусстве «чувство, не ведая линий и путей, летает между концом, началом и серединой», то есть во всех родах; и вдруг — вроде бы неожиданно — «описательная поэма» отводится им к эпической поэзии, а дидактическая — к лирическому роду. Рихтер сам называет такое «решение» «странным». Однако оно понятно, потому что при теоретической настроенности сознания Жан-Поль отрешается от завороченности феноменом «чувства» — видимого тем более причиной всех родов поэзии — и представляет себе лицо творящего «я» гораздо шире и полнее. «Дидактическое» произведение — это уже любой вид утверждения воли от первого лица, а совсем не обязательно изъяснение чувств. То есть чувства уже неожиданно в лирике необязательны, потому что дидактика без них изначально может обходиться. Рассуждающий разум ищет хотя бы наружного примирения, согласия: «В поэзии всякая мысль соседствует с чувством и отделы мозга — с желудочками сердца...» Но заметно из общего контекста, что в стилистически-иронических переборах «чувства» и «мысли» перевес остается за последней: «Пламенный Пиндар переплавляет <...> целые цепочки ледяных умственных тезисов» [Жан-Поль, 1981. С. 276–278. Пер. А.В.Михайлова].

Конечной причиной, побуждающей Жан-Поля отнести дидактическую поэзию к «лирическому отделу», несмотря даже на ее «ледянистость», является то, что от лица творящего субъекта выражается некая мысль (теперь обычно говорят о художественной мысли), потому что именно от лица этого «я». Выражение художественной мысли *в форме лирического переживания* — в этом состоит самая общая отличительная особенность лирического рода. Все первона-

чальные чувства и побуждения оказываются под чертой творчества, как исходный материал,— да простят это широко принятое, хотя и неприятное терминологическое обозначение.

Где-то здесь необходимо ориентироваться относительно позиции Ф.Шеллинга, заявленной им еще в начале позапрошлого века и становящейся влиятельной задолго до первой публикации. Для его системы при всей ее изменчивости естественен особый интерес к особенностям умопостижения мира субъективным «я», при том, что художественная форма интуиции считается Шеллингом высшей формой интеллектуального созерцания и познания. Придерживаясь аристотелевского представления о трех родах, Шеллинг находит, что именно лирическая поэзия является образцом «облечения бесконечного в конечное», где преобладает «различимость, особенное». Именно лирика «в сравнении со всяким другим видом искусства более непосредственно вытекает из субъекта, а следовательно, из особенного, безразлично, выражает ли она состояние субъекта, как-то поэта, или же заимствует у субъективности повод к объективному изображению», то есть описанию внешних обстоятельств, предметов, событий.

Шеллинг дает пояснение и по запутанному впоследствии вопросу: лирика «опять-таки может быть названа субъективным родом искусства, если понимать субъективность в смысле особенного». «Лирическое произведение вообще есть изображение бесконечного или общего в особенном»; благодаря же ее «субъективности» «ей разрешаются самые смелые уклонения от обычной последовательности мысли, причем требуется лишь связь в душе поэта или слушателя, а не связь объективного, или внешнего, характера». В противоположность эпосу «лирическое искусство есть специальная форма самосозерцания и самосознания подобно музыке, где находит свое выражение не образ (в смысле внешнего слепка предмета.— В.С.), но душа, не предмет, но только настроение» [Шеллинг, 1966. С. 345, 346, 349. Пер. П.С.Попова].

Романтический этап в лице теории поэзии Шеллинга закрепил ту принципиальную свободу самовыражения в лирике, которая практически проявилась в романтической поэзии, стирая постепенно жанровые, стилевые и иные перегородки. Далекий от педантизма, Шеллинг, как отмечает исследователь философии романтизма, «отказывается давать привычное содержательное определение видов поэзии, видя порок таких определений в их метафизичности, в их практической бесполезности <...> Речь может идти об установлении схемы, <...> но схемы не неподвижной, а внутренне подвижной <...>» [Шеллинг, 1966. С. 481. Комментарий А.В.Михайлова].

Схема же выделения лирики в системе родов Шеллингом, как и несколько позже Гегелем, выдержана весьма четко.

В понимании нашего предмета в Новое и Новейшее время разногласия сводятся по сути к границам и наполнению того, что традиционно называется лирическим субъектом, или лирическим «я».

Ясно, что это далеко не всегда грамматическое первое лицо, которое может совсем не присутствовать: безбрежная по характеру и времени бытования пейзажная лирика представляет тому убедительнейшие образцы. Но логически или психологически здесь лицо первое, — и не только отсутствие «события» (то есть сюжета в литературоведческом понимании) делает, скажем, тютчевские стихотворения-близнецы «Есть в светлости осенних вечеров...» и «Есть в осени первоначальной...» поэзией всецело лирической.

В первом из них, впрочем, есть и грамматическое первое лицо множественного числа:

...Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья,—

— но не это «мы» показатель рода, потому что тут «мы» не имеет границ, это в принципе все человечество, в отличие от неодухотворенной природы, а вовсе не некий субъект, противостоящий каким-либо «вы» или «они». Да тут же рядом — буквально рядом — стихотворение «Листья», признание, сплошь идущее от лица «мы», только говорит-то заглавный герой, которого иным, вероятно, так и хочется назвать «лирическим героем», ибо как же иначе? Все три суть лирические создания, потому что в каждом развернут образ, как говорится, состояния души, воссоздан состав переживания в картине (или картинке) описанием такого свойства, которое и в воспринимающем непременно предполагает сопереживание, причем известным, определенным образом ориентированное.

Осень — тут, конечно, задумчивость и печаль, особенно острая в молодые годы, но и особая сосредоточенность, предрасположенность если и не к некоему подведению итогов, то к самоотчету, устремленной внутрь рефлексии. Рассудочному разъяснению подобные состояния поддаются плохо, да это и лишнее: на них, говоря по-тургеневски, можно только указать. Рассудочно невыявленный ход и итог рефлексии выражен, однако, в том, как видится осень в каждом из стихотворений. В первых двух наружу выходит созерцание, запись впечатлений, и в каждом из них различных.

Если во втором умиротворенная тишина, укрепленная сознанием, что «далеко еще до первых зимних бурь», и оживление страсти пусть, вероятно, и не истощилось, но присмирело, как бы затаилось, то картина «Есть в светлости...» при всей «умильной прелес-

ти», кажущемся безмолвию — само смятение красок как предтеча душевного мятежа, «как предвестье близящихся бурь» (так в автографе, где стихотворение, кстати, не имеет позднейшего в публикации заглавия «Осенний вечер», ограничивающего, как кажется, лирический резонанс, дополнительно прикрепляющего к разряду «картин природы»).

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею,
И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветер порою,
Ущерб, изнеможение — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

[Тютчев, 1965. С. 39, 170, 235, 351]

Перекличка со вторым стихотворением, несравненно более популярным, самоочевидна, вплоть до буквального повторения рифмы, но настроение совсем иное; даже пространство не то: во второй картине «простор везде», глазу открыто «отдыхающее поле» и над ним свод небес беспредельный, льющий «лазурь». А здесь не то, словно бы теснее, да и сумрачнее при всей вечерней «светлости». Томность — но не нега! — и наружная «тихость» все же контрастируют с вызывающей «багрянностью», исходящий от нее блеск «зловещ». «Пестрота», столь заурядная почти для любой картины осени, только притворяется статичной, изнутри мирной; «кроткая улыбка» вряд ли тождественна смиренью, покорности «увяданья». Тютчев натура страстная, «лазурь» чревата омрачением, образ «страданья», переполненный душевной энергией, с напряжением поддерживает равновесие временного покоя и грядущего возмущения.

Чтобы лучше приблизиться к смыслу этого образца высокой лирики, где поэт непосредственно лично от себя ничего не говорит (кроме, повторяем, заключительной ссылки на опыт всех мыслящих людей), привлечем для сопоставления картину другого поэта, времени и направления, но внешне похожую:

Раззолоченные, но чахлые сады
С соблазном пурпура на медленных недугах,
И солнца поздний пыл в его коротких дугах,
Невластный вылиться в душистые плоды.

И желтый шелк ковров, и грубые следы,
И понятая ложь последнего свиданья,
И парков черные, бездонные пруды,
Давно готовые для спелого страдания...
Но сердцу чудится лишь красота утрат,
Лишь упоение в замороженной силе;
И тех, которые уж лотоса вкусили,
Волнует вкрадчивый осенний аромат.

[Анненский, 1990. С. 62]

И. Анненский чтит Тютчева, но подражать ему не собирался. В этом стихотворении «Сентябрь», одном из лучших, — при том, что у Анненского вообще мало слабых стихов, — сразу же покоряет исключительная меткость и точность слов-определений («черные, бездонные пруды», «вкрадчивый аромат») и та словесная нарядность, элегантная щеголеватость, которой одет образ «спелого страдания». Подлинность настроения несомненна, сила очарования в свою очередь как бы ручается за высоту лирического признания. Весь ход его, очень красивого и совершенного по художественному исполнению, ведет к эффектной концовке — итогу: как и Тютчев, Анненский сообщает некую сентенцию и тоже, по сути, от лица некоего общего сознания. Также дано наблюдение общего опыта, а не какого-то неповторимо личного. Словно бы, — как и у Тютчева, — «мы» все это знаем: и про «стыдливость страдания», и про волнующую силу «осеннего аромата», только поэт для всех нас это отчетливо и крупно выделил и точно назвал.

Аналогию заметить нетрудно, хотя лирические мотивы, а отсюда и содержание у обоих поэтов различны. У Анненского «страдание», конечно, неподдельное, но «спелость» его означает то, что оно отлилось в совершенную эстетическую форму, стало самодостаточной и всецело себе довлеющей ценностью в душевном самочувствии. Страдание эстетизировано и рафинировано настолько, что становится даже чем-то вроде привилегии только лотоса вкусивших⁵.

Сама же осень у Тютчева изнеможенная после весенне-летней полноты и движения; у Анненского это не просто усталая природа, — она как-то навсегда усталая, навсегда омертвелая. (В другом стихотворении:

Ты опять со мной, подруга осень,
Но сквозь сеть нагих твоих ветвей
Никогда бледней не стыла просинь,
И снегов не помню я мертвей.
Я твоих печальнее отребий
И черней твоих не видел вод...

Еще в другом месте осенние листья «дрожат и говорят» «на медном языке истомы похоронной»; впрочем, у Анненского даже апрель «мертвый») [Анненский, 1990. С. 91, 92].

Тютчеву известная эстетизация страдания вообще тоже не совсем чужда (даже в «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»)⁶. Примиренность, успокоение в красоте — это для Тютчева не годится. Для Анненского же это норма. «Сердцу чудится лишь красота утрат» — к подобной формуле лирическая мысль не сводится, иначе бы и все опосредованно-личное высказывание было бы излишним. Анненский — не эстет в том смысле, в каком их было немало в поэзии начала прошлого века, даже в первых ее рядах. Но в его художественное сознание, в его лирический мир не помещаются глобальные вопросы о «последнем катаклизме», о судьбах человека в мироздании, о том мире роковых страстей, где ходят рядом «Самоубийство и Любовь». Жжение интеллигентской совести («О, мучительный вопрос! // Наша совесть... Наша совесть...») не успокаивается в горьком наблюдении и отмечании «красоты утрат», но довольствуется их пластически точным представлением.

Словом, два больших русских лирика по-разному создают образ переживания, в свою очередь, понятно, различного, не прибегая к прямому, а точнее непосредственному признанию от первого лица, что не лишает эти вроде бы «пейзажи» принадлежности к лирическому роду.

Могут быть и часто бывают случаи менее очевидные, когда лирическая поэзия внедрена в произведение совсем другого рода, и к тому же описывает некоторое событие, то есть несет в себе момент фабульного движения. Вспомним в один такой пример.

В пушкинской драме «Русалка» есть эпизоды в народном стиле, да и вся она носит приметы стилизации. Как замечает один из популярнейших пушкинистов, «к фольклорному материалу Пушкин относился не как ученый фольклорист. Он не делал большого различия между подлинно-народным устным творчеством и книжной, псевдонародной и лубочной литературой. Он черпал в своих произведениях одинаково из того и другого источника» [Пушкин, 1935. С. 623. Комментарий. С.М.Бонди]. Песня «Сватушка, сватушка...» характерна для подтверждения только что приведенного тезиса, но она не интересна с точки зрения литературного бытования фольклора: это запись некоей подлинной песни. Впрочем, присвоив себе имя свадебной, она претендует на принадлежность к лирическому роду — пусть только в роли вставного номера, ритуального, детали некоего орнамента, знака «народности».

В пьесе есть два хора русалок. В нашушедшей некогда подделке

ее окончания мистификатор Д.Зуев, сочиняя свой хор русалок, не только по необходимости учел перебой в ритмическом рисунке стиха пушкинской пьесы, но и сообразил, что не надо особенно «украшать» песню. То есть уже в конце XIX века, во время особенно благоприятное для эпигонской поэзии, было понятно даже в окололитературных кругах, что лиричность не достигается увеличением словесных украшений. Хоры русалок, написанные Пушкиным, хоть и не принадлежат к лучшим созданиям зрелого поэта, тем не менее суть стихотворения лирические. В общей оперно-сказочной атмосфере драмы (а уже давно установлено, что по своим истокам «Русалка» восходит к венской волшебной комической опере, русские переделки которой были популярны на сцене в пушкинскую эпоху) это тоже вставные номера, никак не продвигающие интригу и не развивающие характеров. По жанровой тенденции они тоже по-своему обрядовы, отдаленно и косвенно примыкая к идущей из древности традиции девичьих песен, сопровождающих прядение, жатву и иные работы. Правда, лирическая суть подобных изъяснений в принципе сомнительна; во всяком случае она нуждается в серьезных оговорках, о чем речь ниже при обсуждении позиции А.Н.Веселовского. В нашем же случае, как непреложно показывает сам характер работы Пушкина, хоры русалок сочинены им, и в них воссоздано его исходно личное умунастроение.

Но более интересно иное. Во второй сцене есть песня во всех отношениях анонимная. Поет ее еле слышно «один голос» — без лица, без фигуры, без имени. Она помещена поэтом между нарочито лишь слегка отредактированной песенной формулой вымогательства («Сватушка...») со всеми ее топорными подробностями — и эпизодом травли, попытки поймать «мокрую девку» («вот след ее, с нее вода течет...»; «...слуги, над ней смеясь, ее знать окатили...»). Слуга развязно отвечает: «Мы мокрых девок не видели...» [Пушкин, 1937–1959. Т. 7. С. 319–320]. Это, так сказать, особенно по-пушкински жестко: так «самовыражается» холоп, хам, дворовый, кто-то вроде торжествующего псаря в «Дубровском» [Пушкин, 1937–1959. Т. 8. С. 163].

Пушкин в конце концов снимает второе полукольцо этой описки, которой тесно обрамлена песня «одного голоса»: подробности насчет пробегания «мокрой девки» из белой рукописи вычеркнуты. Конечно, в качестве некоего фона они своей грубостью контрастно оттеняли чистоту «одного голоса», тона, прозрачную беззащитность песни. Но поэт удаляет все следы грубой материальности, ей сопутствующей — звучит бесплотная мелодия:

По камышкам по желтому песочку
Пробегала быстрая речка,

В быстрой речке гуляют две рыбки,
Две рыбки, две малые плотицы.
А слышала ль ты, рыбка-сестрица,
Про вести-то наши, про речные?
Как вечер у нас красна девица топилась,
Утопая, мила друга проклинала.

[Пушкин, 1937–1959. Т. 7. С. 198]

Песня вызывает общее смущение; собственно смысловая или, с позволения сказать, информационная ее неуместность на свадьбе связана лишь с последними двумя стихами. Но странностью («не свадебная, а бог весть какая», по словам свахи) отмечена она вся, и, надо полагать, тишина воцаряется с первыми же ее звуками. Это «по камышкам...» так странно слышится своей тихостью и легоньким мягким, ритмическим передвижением, пробеганием, что песня вся, целиком если и не выпадает, то резко вырезается по тону, одинаково (хотя и не равномерно) выдержанному на протяжении обоих ее катренов⁷.

Если где-либо и оправдано очень затасканное и не отмеченное хорошим вкусом выражение «на одном дыхании», то это один из таких случаев. Песня вроде бы даже сюжетна, хотя лирика этого не требует: будучи очень короткой, она тем не менее рассказывает о происшествии; в ней даже «рассказчик» есть и намечена обстановка, в которой рассказ помещен. Да и роль песни открыто служебна. Она не только смущает хозяев и гостей, но и без обиняков оповещает всех, к чему привели княжеские шалости.

Но мы уверенно относим эту песню к произведениям лирическим. Разумеется, не потому, что она песня: песнями — причем не только по названию, но исторически и по реальному участию мелоса — могут быть и эпические произведения. Кстати, термину «лирика», возникшему уже в пору эллинизма, предшествовал в древности термин «мелика» (или мелическая поэзия); самое обозначение указывало на присутствие в песне музыки. Опять же не все мелические песни были лирическими в позднейшем значении этого слова. Анонимная песня в «Русалке» лирична и не потому, что отличается особенной прочувствованностью. Каждый читатель поймет или ощутит негодную профанацию в таком, скажем, «толковании»: поэт выражает чувство грусти по поводу гибели неведомой, но милой красной девицы. Поэт от себя непосредственно вообще ничего не говорит. Самое эстетически выразительное — начальные стихи, действительно поражающие предельно «простые» слова — дано совершенно безлично.

Сердцевиной песни, ее «нерассказанным зерном», говоря словами Блока, является именно образ переживания, сотворенный по-

средством описательного повествования. Служебность, несамостоятельность этого описания в доказательствах не нуждается; никакого нового знания ни о речке, ни о рыбах в нем не заключено. А само переживание в своей независимости другими словами, конечно, «рассказано» быть не может.

Только прочел — или услышал: «По камышкам, по желтому песочку...» — и начинается процесс сопереживания. Почему? Ведь такое старомодное содержание и незатейливое оформление, — чем же стихотворение волнует? Чистотой выражения скорби. Чистотой поразительной по отрешенности, — оттого и образы такие нарочно простые, облики называемых вещей безупречно прозрачные. И ритм, конечно. Под него можно только осторожно, деликатно перемещаться около образа печали, этой нерассказываемой каким-либо иным способом мысли.

Итак, эмоционально самодовлеющая мысль, нашедшая себя в особом претворении — в образе переживания, — есть основа лирического рода в искусстве слова. Основа потому, что это уже начало творчества в данном материале. Исходное состояние, то, что называется самочувствием души или как-нибудь похоже, может быть очень смутным, неотчетливым, — оно *становится* лирическим переживанием, лишь когда оно *выражено*. А выражение — это уже акт творчества, воссоздания жизни и целенаправленного ее пересоздания, очень к тому же безразличного к материалу воплощения, стихии словесности.

Утверждая такую созданность переживания «от лица самого поэта», уже можно было видеть разницу между *прямым* и *непосредственным* присутствием этого лица. Подчеркнутые слова, в обиходе почти синонимы, терминологически строго различаются (например, в столь далекой области, как воинская иерархия). В нашем деле, в лирической поэзии поэт выступает и говорит «от своего же лица» всегда в этом смысле прямо, но далеко не всегда непосредственно, как могли видеть хотя бы на рассмотренных примерах лирики Тютчева, Анненского, Пушкина. Последние случаи при прочих равных условиях более трудны для суждения о родах, чем те случаи, количественно, возможно, преобладающие, где первое лицо (не обязательно грамматическое) заявляет себя непосредственно. Ну, а если уж поэт в первых же словах признается: «Я вас люблю — хоть я бешусь...» — то тут никаких теоретических разъяснений не надо.

Все — и старые и современные — разногласия и недоразумения, если учитывать действительно серьезные, сходятся и сводятся к вопросу, как уже сказали, сути и наполнения субъекта выражения, лирического «я».

Если бы считать лирическими все те явления художественной словесности, которые словом «лирика» на протяжении многих веков и в разных странах обозначаются, то лирический род следовало бы признать древнейшим. Специально это исследовавший А.Н.Веселовский, желая быть предельно строгим, усматривает тем не менее сомнительность подобного старшинства. Связывая истоки лиризма с архаическим «хоровым началом», он делает существенную оговорку: «Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически» [Веселовский, 1940. С. 201].

Свидетельства «начала» однако есть. Его реальное присутствие ученые доказали и описали. По утверждению Веселовского, «к лирике личного чувства» «вели» обрядовую «гимническую поэзию», основанную на «эмоциональности коллективной», «несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход к субъективности, которую *привыкли соединять* с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы» [Веселовский, 1940. С. 244, 271, 272–273; выделено нами.— В.С.]. Значит, предшествующие личному «групповые выделения» уже знаменуют истоки собственно лирического рода поэзии. Обращаем попутно внимание на выделенные нами слова: Веселовский, как видно, тоже сам не склонен искать лирическое качество в повышенной субъективности; он адресуется к устоявшейся привычке. Впрочем, здесь возможен и совсем иной акцент: связывая возникновение субъективности с ростом личного начала, исследователь стремится несколько притушить его установочную роль в пользу «ощущений» предшествующей «коллективной психики».

Как бы ни обстояло дело в данном случае с вопросом о субъективности, основоположник нашей исторической поэтики склонен искать присутствие признаков лирического рода очень далеко, именно там, где только едва складывались предпосылки. Снова можно вспомнить ироничного Жан-Поля, который, опасаясь упрека в «несистематичности», тем не менее только «бегло» касается «немногосложных микроскопических творений, как-то: простых “Ах!” и “Ох!” (относятся к элегии...) и простых “Ура!” (очевидно, сокращенный дифирамб)» [Жан-Поль, 1981. С. 278]. Словесные эманации «коллективной психики», сопровождающие религиозные ритуалы, трудовую и иную практическую деятельность людей в древнейшую пору, были уже не на примитивном уровне междометий,— но только лирика началась с выделением душевного и духовного

самочувствия личности, с наметившимся ее противостоянием безличному коллективу.

Ответственно говоря, внедряемая время от времени в поэтику и изнутри ею выталкиваемая категория «лирического героя» восходит в конечном счете к представлениям о творчестве «коллективной психики». Тогда объективация предстает неким отчуждением, отлучением художественного лирического образа от неповторимо личного впечатления, ощущения, внезапно возникшей ассоциации и т.п., идентичных которым не было до того (допускаем такой близкий к идеальному случай) и потом, строго говоря, не будет. Результат подобного отлучения может выглядеть шире того движения ума и чувства, которое дало ему начало. Он даже может быть многообразнее по захваченным темам, величественнее по общественным идеям, масштабнее по агитационному воздействию. Иногда он, действительно, может быть, что называется, «типичнее», то есть либо представительнее, либо массовиднее. Так, скажем, отличаются многие агитационные вещи Маяковского от его же исповедальных лирических поэм «Облако в штанах», «Люблю», «Про это». Только и здесь никакого обязательного для лирики «героя» нет. Просто в агитпоэзии, когда она осуществляется как лирика, самовыражение творящей личности происходит в некотором заданном (прежде всего самим собой себе заданном) условном облике. Вот его-то, необязательного, можно по желанию для краткости назвать «героем».

Такая форма присутствия распространена повсеместно не только, понятно, в агитационной поэзии. В лирическом произведении может проступать условный облик человека — будь то невообразимый по мощи мгновенного ответа на раздражитель Геркулес или, напротив, совершенно недееспособный и праздный, зато весь излучающийся тихой покорной любовью Мельник В.Мюллера, обретший бессмертие в песнях Шуберта. И в таких формах творящий субъект не непосредственно, но прямо, то есть в конечном счете воссоздает себя. И только в самообразовании, в смысле *самовоссоздания* (в немецких поэтиках это звучит как *Selbstgestaltung*) заключены и выявлены отношения и связи внешнего и внутреннего мира.

Возрастающий поток самовоссоздания, особенно в разных формах исповедальной лирики порождает, суммарно говоря, самые разнообразные проявления недовольства даже у достаточно терпимых мыслителей и художников. Примеры здесь бывают весьма красноречивые.

И.Эккерманн записывает, как Гете, вознамерившись «исцелить» талантливого импровизатора от «общей сегодняшней болезни» —

пристрастия к самовыражению (Гете называет это «субъективностью»), поставил перед ним в качестве испытания задачу — изобразить свое возвращение в Гамбург, но остался недоволен результатом пробы, так как импровизатор в своем тотчас же сочиненном стихотворении раскрывал «лишь чувства сына, возвращающегося к родителям, родственникам и друзьям», а не описывал «отменный, своеобразный город» Гамбург, чьи достопримечательности представляют «богатое поле для специальных изображений» [Эккерманн, 1956. С. 222–223]. Будучи сам великим лириком, но настроенный против субъективизма, Гете не пожелал выказать столь свойственную ему как эстетике и критику искусства широту взгляда. Экзаменуемый в поставленной задаче увлекся лирическим способом ее разрешения, при котором «специальные изображения» Гамбурга не были необходимы.

Понятна в данном случае правота импровизатора, но заслуживают уважительного внимания опасения Гете, которые он далее пространно сообщает собеседнику: пока поэт «только лишь высказывает свои немногие субъективные ощущения, он еще не может называться поэтом; но коль скоро он в состоянии присвоить (весь) мир и выразить его, он поэт. И тогда он неистощим и может быть всегда новым, тогда как субъективная натура быстро выскажет свое немногое сокровенное, в конце концов погибнет в манерности» [Эккерманн, 1956. С. 223–224]. Снова все по существу сводится к характеру самовыражения, к наполненности лирического «я», его значительности, достоинства.

Последующие в литературоведении попытки ревизии издревле сложившегося статуса лирического субъекта, опираясь на многолетнюю историческую практику, в той или иной мере восходят к желанию ущемить несносно изливающееся «я». И ворчливое раздражение старого Гете где-то здесь коренится, и опыты семиологии и структурализма по этой части. Часто тут не столько новая концепция, сколько проявление старого неудовольствия. На некоторые разоблачения поэтому следует смотреть, говоря словами из «Онегина», «без удивления, без гнева».

Так, ныне очень модный Ролан Барт в известном смысле провозглашает «смерть автора» в истинной науке о литературе, поскольку в любом художественном тексте, и вообще «в письме⁸ как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности...». В собственно художественной деятельности «очевидно, так было всегда: <...> голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть; и здесь-то на-

чинается письмо». Только-де в Новое время вознесли «фигуру автора», когда общество «стало открывать для себя <...> достоинство индивида, или выражаясь более высоким слогом, “человеческой личности”». Прямо к теории лирики имеет отношение более общее разоблачение Бартом традиционного искусствознания: «Объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз “исповедуется” голос одного и того же лица — автора».

Р.Барт привлекает союзников в мире поэзии. По его заявлению, «Малларме полагает — и это совпадает с нашим нынешним представлением, — что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность». «Суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом». Даже Валери, по Барту, «связанный по рукам и ногам психологической теорией “я”», «во всех своих прозаических книгах требовал признать, что суть литературы — в слове, всякие же ссылки на душевную жизнь писателя — не более чем суеверие». Сам поэт, вообще писатель — только «скриптор», то есть тот, кто пишет, записывает, чуть ли не писец.

Словом, «текст», «письмо», «слово», «язык» — основные участники и составные части подобных рассуждений и умозаключений. Барт благодарит новейшую лингвистику, разрушившую «фигуру Автора» и показавшую, «что высказывание как таковое — пустой процесс и превосходно совершается сам собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих. С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же, как “я” всего лишь тот, кто говорит “я”; язык знает “субъекта”, но не личность...» [Барт, 1989. С. 385–387. Пер. С.Н.Зенкина] и т.д.

Не надо множить цитат и дополнительно истолковывать того, что сказано достаточно определенно. Позиции, подобные этой, выступают в значительной мере реакцией на разливанное море «интерпретаций», при которых к тому же самая плоть словесности и ее языковой инструментарий оказывались за рамками внимания и учета. Математизация лингвистики здесь явилась катализатором в пересмотре наследия и последышей, в частности, культурно-исторической школы, иных течений позитивистской ориентации, где на передний план выступает образ мыслей автора, его идеологическая и социальная обусловленность. Не последнюю роль играет и упор традиционной науки на гносеологическую роль литературы, а в исследовании лирической поэзии — на раскрытие и истолкование идейного состава самовыражения.

Завершить рассмотрение общего смысла лирического «я» следует учетом позиции М.М.Бахтина. Собственно лирический род он не исследовал специально и основополагающих устоев по этому предмету не оставил. Но указания и соображения есть все же. Сам ученый самокритично отмечал, что негативной (во всяком случае затрудняющей восприятие) чертой его «развивающейся идеи» является избыток «внешней незавершенности», отчего «иногда бывает трудно отделить одну незавершенность от другой». В самом деле, суждения Бахтина по нашей проблеме могут быть противопоставлены друг другу, а точнее — оговорены одно другим.

Захваченный своей идеей диалогичности в самых общих связях и отношениях духовной деятельности, даже в еще более универсальном плане («диалогическая природа сознания, диалогическая природа самой человеческой жизни» и т.п.), и «голоса» («человек как целостный голос вступает в диалог» — [Бахтин, 1979. С. 360, 318]), Бахтин соответственно устанавливает диалогичность художественного слова, высказывания во всех родовых формах. В лирике, в частности, автор «растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию» [Бахтин, 1986. С. 146].

Подобные построения, практически, правда, не доказанные, дают повод для утверждений того, что, мол, моносубъектность лирики — представление «добахтинского» литературоведения. Но, во-первых, еще и до Бахтина как-то примеряли лирику к диалогу, вернее, наоборот. Так, например, рассуждал еще Шеллинг: «Диалог по своей природе и предоставленный себе тяготеет к лирике, ибо он преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание» [Шеллинг, 1966. С. 359]. А, во-вторых и в главных, Бахтин существенно оговаривает свою позицию, избегая категоричности в области, ему не близкой. Он выдвигает мнение в ранге вопроса: «*Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда “драматургом” в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)? Может быть, всякое безобъектное, одnogолосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества*» [Бахтин, 1979. С. 288, 289; выделено нами. — В.С.].

Бахтин неуклонно разделяет понятия автора и героя в эстетической деятельности, всячески сопоставляя их вплоть до противопоставления в иных случаях. Однако бахтинский «лирический герой»

(отличный от расхожего суррогата образа лирического поэта) особенно, естественно, сближен с автором: автор «должен использовать до конца свою привилегию быть вне героя. Но тем не менее близость героя и автора в лирике не менее очевидна, чем в биографии». Это связано с тем, что «возможна лирическая самообъективация (персональное совпадение героя и автора за границами произведения)», то есть, видимо, до создания и после, при восприятии и истолковании. Бахтин исходит из более универсального допущения: «Не высказать свою жизнь, а высказать о своей жизни устами другого необходимо для создания художественного целого, *даже* лирической пьесы»; отсюда и следствия: «лирическая форма приносится извне и выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового». «Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. Лирическая самообъективация — это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им».

Последнее не вызывает никаких оговорок. Однако, в свою очередь, одержимость идеей неперменного присутствия «другого» и всего непосредственно с этим связанного не подкреплена конкретным анализом лирических произведений. Мы приводим много цитат, но это неизбежно, так как сам Бахтин отметил в качестве затрудняющей восприятие особенности свою «любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению» [Бахтин, 1979. С. 146, 77, 145, 148, 360]. В заключение же краткого реферирования теоретических допущений М.М.Бахтина по нашей проблеме напомним предложенное им различие подходов к «прозе» и «поэзии» (кажется, надо читать: к нелирике и лирике): «центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизированного слова во всех его многообразных типах и разновидностях»; применительно же к «поэзии» центральным является иное, — «проблема поэтического символа» [Бахтин 1975, 143], но это уже другая материя. Словом, отблеск универсального закона (пандиалогизм) ложится и на область лирики, но весьма утрачивая при этом свою решительность. Мы же останемся при представлениях о единстве субъекта лирического выражения.

* * *

Подобно всякому живому явлению на протяжении исторического пространства и времени лирика претерпевала бесчисленные трансформации. Исчерпать их хотя бы в простых указаниях невозможно, хотя литература, описывающая их по странам, эпохам и в

более масштабном плане, очень велика и обильна ценностями. Ведущей закономерностью в ходе непрерывного освоения наследия (то есть его собственно усвоения и от него отталкивания) выступает *процесс постоянного превращения содержания в форму*: то, что некогда было самым содержанием лирического высказывания, тем, во имя чего оно осуществлялось, в процессе многократного воспроизведения отливало, как бы окостеневало в форме, становящейся традиционной (подробно см.: [Сквозников, 1964. С. 195–205]). Такие застывающие формы образовывали, помимо прочих отштамповавшихся претворений, многообразные жанры, с течением времени усилиями классификаторов складывающиеся в системы.

О судьбе жанровых систем особо, но прежде о двух принципиально различных тенденциях, к которым условно сводятся стимулы лирического творчества и соответственно характер его результата.

Лирика и сама особенно подвержена всяческой формализации (так было издавна), и истолкование, рассмотрение ее тоже. Лирике свойственна предрасположенность, исторически только крепнущая, к постоянному использованию устойчивых штампов, к перепеву идейно-эмоциональных мотивов в разных национальных и социальных обстоятельствах. Повторяемость лирических мотивов, особенно в так называемой любовной лирике, но далеко не только в ней,— явление настолько общеизвестное, что примеры совершенно не нужны. Наоборот, любые примеры могут представиться обидными с обостренно патриотических позиций⁹. Можно, однако, сказать, что и в такой бесспорно богатой и разнообразной лирике, как русская, это явление проступает очевидно. Отсюда — также и отсюда — известная обреченность именно лирики формальному истолкованию и изучению. Конечно, и драматические композиции часто размышляются на темы и мотивы. Но показательно, например, что преимущественное внимание опоязовцев и таких не принадлежавших этому кружку ученых, как В.М.Жирмунский и Б.В.Томашевский, было обращено на лирическую поэзию.

Этому дополнительно способствует и преобладающая стихотворная форма ее существования, всегда формально определенная. Можно здесь и о габаритах вспомнить,— лирическое произведение легче уместить в компактную схему. Стих и относительно маленький размер — основа расхожих определений лирики; кстати, по этим показателям определял ее Томашевский в своих учебниках теории литературы [Томашевский, 1928. С. 180, 183 и др.; Томашевский, 1931. С. 141], из подобных определений практически исходил и Жирмунский [Жирмунский, 1921].

Две же принципиально различные тенденции, о которых сказано

выше, проявляются изначально, независимо от национальных и исторических условий, от степени одаренности поэта и духовного богатства его личности. Больше того, различие может проходить да и проходит внутри лирического творчества одного поэта.

В данном случае имеется в виду очередность значения, взаимного предопределения задач, или цели. Является ли определяющей некая присущая поэтическому сознанию еще до воплощения, обнаружения идея, мотив (хотя бы очень смутные, но уже тяготеющие к подходящему словесно-образному осуществлению) — или словесно-образная, ритмическая, какая-либо иная формальная находка, ловко пойманная рифма, звуковой повтор, афоризм, каламбур и т.д., и т.д. Здесь могут быть пересечения, более или менее плотные сращения, но наличие таких двух тенденций всем подобным не отменяется.

И оценочного момента, между прочим, тут тоже нет. Сам Пушкин часто строил свои лирические стихи на зависимости от формальных находок, от озарений в плане подбора слов. Пушкин это и практически демонстрирует, и теоретически признает оправданным. Показательно, что такой способ творения Пушкин считает вполне правомерным и в последние свои годы, когда, как всем известно, технические трудности он особенно успешно покоряет.

Согласно наблюдению С.М.Бонди, по ходу сочинения элегии «На холмах Грузии...» Пушкин прочел при перечитывании написанное им слово «легла» как «мгла», и это повлекло за собою некоторую образную перестройку [Бонди, 1971. С. 19]. Собственно содержательный момент последствий такого случайного, внешнего обстоятельства здесь невелик. Но бывало и иначе. Замечательный пример — начало одной из популярнейших элегий. Первоначально поэт написал без помарок:

Для берегов чужбины дальней
Ты покидала край родной.

[Пушкин, 1937–1959. Т. 3. С. 867]

Потом переправил на прямо противоположное, ныне общеизвестное:

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой.

[Пушкин, 1937–1959. Т. 3. С. 257]

Большое число комментаторов адресует это послание-эпитафию памяти Амалии Ризнич, не принимая во внимание (или не ведая) резкой перемены сюжета. С точки же зрения сторонников концепций лирики как «выражения чувств», поэт поступает чуть ли не «беспринципно», если не легкомысленно: какая, мол, разница. На-

до, однако, заметить, что по ходу строения лирической мысли могла возникнуть «возлюбленная тень» женщины, уехавшей из «чужой» России в Европу и там угасшей,— но начала строиться эта мысль явно безотносительно к памяти Ризнич, начала с эффектного сопоставления «родного» и «чужого» края обитания. Побудительным толчком явился этот эффект; горестная повесть стала складываться потом.

В другом случае Пушкин хочет объяснить другу Плетневу, которому посвящен «Евгений Онегин», свое нежелание или какую-то невозможность продолжить этот роман. Он так и начинает: «Ты мне велишь...», «Ты мне советуешь...». Во многих поисках оставлено устойчивым сочетание «век железный», к чему даны варианты рифмы «любезный», «полезный»; относительным завершением просится стать бесцветная рифма:

...век, расчета век железный,
Рассказами пустыми угощать.
Ты думаешь, что с целию полезной
Тревогу славы можно сочетать...

[Пушкин, 1937–1959. Т. 3. С. 395]

А вот в черновике говорится резко и с деловой прямоотой:

...И забавлять наш век железный
Принявшись дельно рифмы подбирать...

[Пушкин, 1937–1959. Т. 3. С. 990]

Пушкин в черновиках нарочно, развивая идею «ужасного» века, говорит об «оборочном» положении каждой «главы» поэмы; он, как всегда, готов толковать о личной независимости, но: «принявшись дельно рифмы подбирать»,— это прямое свидетельство того, как иногда реализовался пушкинский способ творения. Рифмы «подбирались», и не только они, но и созвучия, и различные смысловые эффекты, возникающие вследствие сочетаний слов, образов.

Еще тому пример. В альбом поэтессы Е.А.Тимашевой Пушкин поместил послание «Я видел вас, я их читал...», где записал стих, характеризующий особенность творчества адресата:

И много рифм, и много прозы.

[Пушкин, 1937–1959. Т. 3. С. 579]

А затем в альманахе «Радуга» напечатал противоположное:

Не много рифм и много прозы.

[Пушкин, 1937–1959. Т. 3. С. 32]

Адресата перед глазами нет — можно и заострить колкость.

Подобное послание — род лирический, и столь существенная перемена смысловой клаузулы возникла, конечно, не как исправление прежнего плохого счета «рифм» в сочинениях Тимашевой (много или немного их), а потому только, что новая концовка формально, то есть словесно-логически энергичнее, эффектнее. Такие противоположные начальным замены свойственны Пушкину. Так, знаменитый «Арион», всеми признаваемый откликом на поражение декабристов и аллегорическим обозначением пушкинской позиции в этом ответственном деле, отличаться должен особой выверенностью каждого образа-иносказания, каждого эпитета. И здесь мы вдруг встречаем странное колебание: «грузный челн» меняется на «утлый», потом снова возвращается первое определение. Применительно к подобным случаям часто говорится: поэт ищет наиболее точных средств выражения, воплощения, обнаружения идеи. Но ни о каком «уточнении», приближении к максимальной точности здесь очевидно не может быть речи: здесь перемена самого существа на ходу, указывающая на то, что существо это только еще вырисовывается *в процессе* строения лирического произведения, что до такого строения оно определенно не мыслится. Кстати, для сторонников «декабристского» приурочения «Ариона» можно напомнить, что поэт по ходу сочинения принялся было переводить все повествование в третье лицо: «их», «он», вместо «нас», «я» и т.д. [Пушкин, 1937–1959. Т. 3. С. 593–594].

Впрочем, несмотря на обилие разнохарактерных вариантов подобного рода, на легкость перемены значений, по чисто «техническим» в широком смысле этого слова причинам, Пушкину все же скорее свойственна первая, условно говоря, тенденция, то есть приверженность некоей изначально возникшей или только блеснувшей лирической идее, подвигшей его на создание какого-то лирического произведения. Отсюда — подчинение ей словесной формы (стилистически), вплоть до предпочтения вялых, маловыразительных, часто повторяющихся рифм, привычных эпитетов и т.д. Другие поэты, даже очень крупные, с не только бесспорным, но и очень ярким лирическим дарованием, поступают иначе.

Баратынский, например, многие лучшие свои стихотворения строит как своеобразные иллюстрации (или, лучше сказать, «разработки») заключительных афористичных образов-строк:

Одну печаль свою, уныние одно
Унылый чувствовать способен!

[«Уныние». Баратынский, 1957. С. 68]

Счастливы нас бедней, и праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам.

[«Коншину». Баратынский, 1957. С. 58] и т.д.

Здесь нельзя, конечно, сказать, что преобладает, или первенствует формальная задача: афоризм может тоже быть не только носителем подлинного духовного содержания, но и сгустком оригинальной лирической идеи. Однако в творении такого рода (творении и как процесс, и как результат) лирическим переживанием является *самое чувство эстетического удовлетворения*, радость сотворения значащих по смыслу сочетаний слов, каждое из которых дотоле беспорядочно плавают в море себе подобных.

Первое (переживание), если и не всецело совпадает со вторым (удовлетворением) или адекватно второму, то заметно перевешивает другие чувства. Не ограничивая круг многообразных по характеру и силе эмоций, способных дать толчок лирическому переживанию, было бы неоправданным подвергать остракизму и отмеченное чувство удовлетворения своей поэтической способностью, а также и мастерством.

Да, и мастерством. Последнее в большой мере относится, например, к крупнейшему русскому лирику революционных лет Маяковскому.

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет.
И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

[Маяковский, 1955. С. 272]

В поэме «Человек» сила заявления такой любви не нуждается в подтверждении, лиричность заклипания образована уподоблением частной любовной тоски вечному уничтожению-возобновлению состава Вселенной. Это настоящая безусловная лирика. Здесь сразу предложены такие рифмы, которым позавидовали бы великие поэты — и тут же, и сразу же видно, что не только ради них Маяковский так роскошно раскрывается. Сила признания в вечности неистребимого огня любви как бы подавляет, как бы подминает слова — и какие слова! — счастливо найденные, или старательно выисканные, — их уже тоже не жалко, — это очень сильный прием в

тех случаях, когда талант по расточительности своей его привлекает, а навык уверенно ставит на место. Приведенный пример — идеальный, как кажется, случай такого рода, пример раскаленной поэтической впечатлительности и лирической волевой силы.

Намеченные две тенденции строения и развития содержания лирической образности не могут сами по себе служить основой некоторой ее классификации. Да реальное бытование лирической поэзии в Новейшее время и не диктует необходимости какой-либо классификации вообще в этом плане. Коль скоро специфической для лирического рода формой осуществления художественной мысли выступает образ лирического переживания¹⁰, то можно заметить большую широту, практически неограниченную, последнего явления.

Даже талантливое шутовство, чему был привержен тот же Маяковский, входит в его сферу. Иногда, впрочем, оно не столь талантливо и не столь заметно. Один лишь пример, чтобы не быть совсем голословным. До сих пор защищаются диссертации по теме: философская лирика Л.Мартынова; между тем в ней всецело господствует ложная значительность наблюдений, образуемая более или менее причудливыми сочетаниями обыденных слов. И тем не менее это лирический род, как ни относиться к качеству. Другое дело, что философию здесь тревожить бы не следовало

* * *

С жанрами лирической поэзии читатель познакомился еще в предварительном курсе «введения в литературоведение», где в общих чертах в соответствии с программой описаны их особенности и отличия. Здесь следует учесть некоторые дополнительные аспекты предмета.

В теоретической литературе часто по инерции говорится о «системе жанров». Это неправильно, то есть не соответствует действительности. Всякая стабильная система предполагает — кроме прочего — одновременность существования частей, ее составляющих. Между тем те перечни форм лирической поэзии, обладающих более или менее устойчивыми характеристиками, которые в обиходе все еще претендуют на представительство системы жанров, составлены бывают из продуктов разных эпох и обстоятельств, с разным, так сказать, коэффициентом современности. Здесь обычно соседствуют остатки жанров, узаконенных поэтикой античности, с номенклатурой, утвержденной европейским и восточным Средневековьем, с последствиями регламентации жанровой системы (тогда действительно системы!) классицизма и с нововведениями последних столетий.

Понятно, что эти формы весьма различны по мере своей реаль-

ной действительности. Здесь перемешано живое и мертвое. Причина в исторической атрофии жанрового мышления в поэзии Новейшего времени вообще, а применительно к лирике — в том, что мною давно было названо энтропией жанра¹¹. В известном смысле этого, хотя и косвенно, коснулся еще Баратынский, прямо говоря о тех двух тенденциях, о которых была речь в конце данной главы. Так, резко отрицательно отозвавшись о «Евгении Онегине», он таким образом оформил свой вывод: «Так пишут обыкновенно в первой молодости из любви к поэтическим формам, нежели из настоящей потребности выражаться» [Баратынский, 1987. С. 237]. Уже для Баратынского «настоящая потребность» не терпит жанровых оков; его элегия слишком широка по разнообразию признаков, чтобы считаться неким жанром в системе иных.

Новейшее время выдвинуло на очередь одну интересную predisposedность, — именно тяготение к образованию лирических циклов, где заметно утрачивается суверенность отдельного произведения. Рассмотрение этой особенности выходит за пределы данной главы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В третьей книге «Государства» платоновский Сократ говорит собеседнику о разных типах рассказа (или повествования): «рассказ, построенный на подражании, всецело принадлежит поэзии и мифологии, /а именно/, как ты говоришь, — трагедии и комедии, другой рассказ — от лица самого поэта, — главным образом ты его найдешь в дифирамбах, смешанный же тип рассказа — в эпической поэзии и еще часто в других произведениях...» [Античные мыслители, 1938. С. 79. Пер. П.С.Попова. Ссылаемся на это издание, так как данный перевод заслуживает доверия].
- ² С вынужденной невыдержанностью этого принципа считались авторы академической трехтомной «Теории литературы», когда по внешним обстоятельствам вводили главу о сатире — содержательно важную и в подобном труде необходимую — именно в раздел о литературных родах: во вступительной заметке «К проблеме литературных родов и жанров» не только это введение никак не мотивируется, но вообще о сатире ничего не говорится [Теория литературы, 1964. С. 39–49].
- ³ Поэт остается все время «самим собой и не меняется» [Аристотель, 1984. С. 648].
- ⁴ Считаем излишним напомнить, что подлинный текст аристотелевой «Поэтики» сохранился в дефектных списках, а канонического нет вовсе; так что дело не только в квалификации переводчиков.
- ⁵ Отличный специалист в области античной филологии Анненский напоминает эпизод из рассказа Одиссея об угощении его спутников «сладкомедвяным лотосом», дающим забвение прошлого и утрату желаний.

- ⁶ Стоит только сопоставить это стихотворение с первыми письмами А.И.Георгиевскому после похорон Е.А.Денисьевой (см.: [Тютчев, 1984. С. 269]).
- ⁷ Здесь можно говорить о катренах, хотя восьмистишие и не поделено внешне на строфы: каждая его часть представляет собою относительно законченное высказывание.
- ⁸ Под «письмом» Барт понимает идеологически определенный язык, системе знаков, фиксирующих систему ценностей какой-либо социальной группы.
- ⁹ Четыре десятилетия назад можно было рискнуть предположением того, что «устойчивость тематического стереотипа особенно бросается в глаза в лирике восточных литератур» [Сквозников, 1964. С. 195]. Теперь определение даже географических сторон света усложнилось, не то, что областей бытования лирики.
- ¹⁰ О понятиях художественной мысли и образе лирического переживания см. в соответствующих разделах первых двух томов упомянутой трехтомной «Теории литературы» (1962–1965).
- ¹¹ Подробнее об этом см. в разделе «Лирика» во втором томе трехтомной «Теории литературы» [Теория литературы, 1964].

ЛИРИКА В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Теоретическое осмысление лирики сегодня остро нуждается в критическом анализе собственных оснований и историческом подходе к изучаемому феномену. Историческая поэтика показала, что не только литература в целом, но и лирика, прошла три качественно разных стадии развития (в дальнейшем мы будем называть их эпохами синкретизма, риторики и неканонической поэтики)¹, а потому единство лирики не дано, а задано ее реальными историческими формами и может быть понято только с их учетом. Но так же, как не дано вневременной и всегда равной себе лирики, не дано и ее единой всеобъемлющей теории. Существуют три принципиально различных теоретических концепции, отражающие с той или иной степенью адекватности художественные реалии соответствующих стадий развития этого рода литературы. Их анализ может стать введением к критическому осмыслению теорией лирики собственных оснований и к выработке ею осознанно исторического подхода к своему предмету.

Три теории лирики

В античности под лирикой понимали не род литературы, а одну из простых исполнительских форм — *пение* (с музыкальным сопровождением) стихотворного произведения, в отличие от *рассказа и ролевой игры* [Асмут, 1976. С. 133]. В таком видении предмета античная теория лирики опирается на опыт фольклора, или поэзии эпохи синкретизма, обобщением которой она и была. Но античный подход к проблеме формировался не только на этой основе. На глазах своих первых интерпретаторов лирика выделялась из фольклора и рождались ее ранние риторически-рефлексивные формы. Античная теория и рефлексировала над поэзией с позиций нарождающейся риторики, а потому на интеллектуальных высотах античной мысли понимание лирики как исполнительской формы оказалось трансформировано понятиями «подражания» и «выражения».

Платон и Аристотель разграничивали литературные роды² по

способу подражания или выражения. По Платону, автор может идти «или путем простого повествования, или посредством подражания, либо того и другого вместе» [Платон, 1971. С. 174]. Соответственно «один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это <...> трагедия и комедия; другой род весь состоит из высказываний самого поэта — это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других — оба этих приема» [Платон, 1971. С. 175–176]. Близкое понимание родов у Аристотеля: «/Автор/ или то ведет повествование со стороны, то становится в нем кем-то иным, подобно Гомеру; или /все время остается/ собой и не меняется; или /выводит/ всех подражаемых /в виде лиц/ действующих и деятельных» [Аристотель, 1984. С. 648].

И у Платона, и у Аристотеля, таким образом, лирика связана с «простым повествованием» («высказывание самого поэта», «поэт остается самим собой»). Последующая теория родов не критически исходит из этого постулата (к тому же вырванного из античной системы взглядов), поэтому он должен быть подвергнут критическому анализу.

Действительно ли в лирике с самого ее начала перед нами высказывание самого поэта? Изучение ритуальных форм речеведения, в частности пения, с которым генетически связана лирика, показало, что пение — «способ маркировать чей-то голос, передать прямую речь какого-то персонажа» [Новик, 1984. С. 272]. Точнее, это своего рода «персоналогическое двуголосие», своеобразная «несобственная прямая речь», необходимая для общения с духами и воспроизводящая их голос одновременно с голосом автора [Новик, 1984. С. 30]. Как показывает специальное исследование, даже в древнегреческой лирике перед нами еще не чистое и беспримесное высказывание самого поэта, ибо «в каждой лирической песне не один, а двое участников: тот, кто поет, и тот, кому он поет. И оба эти лица нерасторжимы, хотя их раздельность вполне осознана» [Фрейденберг, 1978. С. 425]. Очевидно, что античное представление о единоличном носителе высказывания в лирике — неадекватно ее древнейшим формам и является результатом нарождающегося риторического подхода к этому роду литературы.

Но такое понимание лирики в античности только начинает складываться — в ней еще достаточно живо сознание неотделимости поэта от «другого»: «И один поэт зависит от одной Музы, другой — от другой. Мы обозначаем это словом “одержим”, и это отчасти то же самое: ведь Муза держит его» [Платон, 1968. С. 140]. Согласно такому взгляду, в лирике по меньшей мере два субъекта

(или субъект и сверхсубъект) высказывания — поэт и Муза, а связь между ними определяется как «одержание», то есть как синкретическое и неразвито-напряженное отношение.

Заметим, что и при риторическом, и при более архаическом (фольклорном) подходе к проблеме, в античной теории упор делался не на изображении чувств, переживаний, вообще не на «субъективности» предмета или способа изображения (как это будет в новоевропейской эстетике), а на том, что в лирике иное, чем в других родах, отношение субъекта высказывания к «другому»: в ней не происходит превращение говорящего в героя, что обязательно в драме и возможно в эпосе. С учетом этого, новоевропейская лирика, выдвинувшая совершенно новый родовой критерий «субъективности», является не столько продолжением, сколько качественной трансформацией рассматриваемой концепции.

Известно, что исторической заслугой новоевропейской мысли было открытие автономного субъекта. Античное допущение о поэте, который остается самим собой, и стало искомой точкой отсчета для становящейся новой теории лирики, но при этом потребовалось существенное переосмысление и интериоризация лирического субъекта. Когда в возрожденческой Европе после долгого перерыва заговорили о родовых свойствах лирики, то она в представлении теоретиков уже была прикреплена не просто к поэту, но специально к его *внутреннему миру*. Складывается некая парадигма, общая для эстетиков позднего Возрождения, барокко, классицизма, но также для просветителей, предромантиков и романтиков. Движение внутри этой парадигмы состояло во все большей интериоризации лирики.

Первоначально речь шла о том, что она есть выражение чувств [Смирнов, 1981. С. 78; Михайлов, 1989. С. 27–28], которые, однако, для возрожденческого, барочного и даже классицистского человека еще «недостаточно укоренены внутри него» [Михайлов, 1975. С. 14]. Затем, у предромантиков и романтиков, речь начинает идти о «внутреннем человеке» (Жуковский), единичном и индивидуальном (Ф.Шлегель), особенном (Шеллинг), субъективном (Шеллинг, Гегель). Но романтизм далее свяжет лирику не просто с внутренним, но и с «внутреннейшим». Ф.Шлегель приложит гностическую дефиницию тела, души и духа к классификации родов и лирику соотнесет с духом, заявив, что «подлинно духовные поэтические создания мыслимы, вероятно, только в лирическом роде» [Шлегель, 1983. С. 333]. Одна из вершин этого процесса интериоризации лирики — эстетика Шеллинга.

В его системе, строящейся на диалектике бесконечного и конеч-

ного, всеобщего и особенного, тождества и различия, лирика соотнесена с конечным, различимым и особенным, ибо она более других родов «вытекает из субъекта, а следовательно из особенного» [Шеллинг, 1966. С. 345]. Интересно, что, связав лирику с субъектом, философ счел нужным обратиться к понятию диалога. Поскольку, рассуждает он, лирика есть особенное, то в ней неразличимость и непрерывность устранены, а формообразующую роль играет «момент различия, разделения и обособления, самосозерцания и самопознания» [Шеллинг, 1966. С. 349]. Но ведь диалог «преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание», поэтому он «по своей природе и предоставленный самому себе тяготеет к лирике» [Шеллинг, 1966. С. 359]. Но показательно, что диалог здесь понимается не «диалогически», а «монологически». Ведь диалог (в бахтинском смысле этого термина) не может вращаться в сфере самосозерцания — ему необходим *другой субъект*. Но «другого» не знает лирический субъект не только по Шеллингу, но и по Гегелю, несмотря на предпринятую последним критику «субъективного духа» [Гадамер, 1991. С. 26].

В лирике, согласно Гегелю, «не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание» [Гегель, 1971. С. 504]. Философ подчеркивает, что «не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое *единство*, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета» [Гегель, 1971. С. 500]. Здесь «чувство и рефлексия вовлекают *внутри* 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» [Гегель, 1971. С. 514].

Эта дефиниция получает свой смысл в контексте всей эстетики философа, согласно которой в поэзии — в отличие от других искусств — «духовное содержание уходит <...> из чувственного материала», а «роль внешнего и объективного элемента» играет «само *внутреннее представление и созерцание*». Иначе говоря, в поэзии «дух становится предметным на почве самого же духа» [Гегель, 1971. С. 347]. Но в лирике дух делает еще один шаг в сторону интериоризации — он «нисходит внутрь самого себя, созерцает собственное сознание» [Гегель, 1971. С. 492]. Это и есть излечение духа, освобождение его от бессознательного единства с субъектом. Благодаря такому акту, содержание лирического сознания превращается в «объект, очищенный от всякой случайности настроения, объект, в котором освобожденный внутренний мир свободно, в удовлетворенном самосознании, возвращается к себе и пребывает у

себя самого» [Гегель, 1971. С. 493]. Перед нами не что иное, как «дух, выходящий за пределы субъективности его» [Гадамер, 1991. С. 26]. Показательно, однако, что *преодоление субъективности лирического духа достигается у Гегеля на путях его объектного истолкования*.

В концепции Гегеля идея *субъективности лирики*, парадигматическая для новоевропейской теории литературных родов, получила наиболее законченное выражение. Но в ней же встал и роковой для этой теории вопрос об обосновании лирической субъективности. Роковым он был потому, что новоевропейская мысль вплоть до конца XIX — нач. XX в. исходила из гипотезы некоего абсолютно-го (и в силу этого — «объективного») сознания. Реальное множество эмпирических («субъективных») сознаний с точки зрения такого «сознания вообще» — «случайно и, так сказать, излишне. Все, что существенно в них, входит в единый контекст сознания вообще и лишено индивидуальности. То же, что отличает одно сознание от другого и от других сознаний — познавательно несущественно и относится к области психической организации и ограниченности человеческой особи» [Бахтин, 1929. С. 77]. Как показывает специальное исследование, в классической философии в силу подобной установки «анализ тяготеет к образу “чистого” и “универсального сознания”, преследуя цель десубъективизации внутреннего опыта, обнажения его общезначимого, воспроизводимого, разумно контролируемого содержания, которое именно вследствие этого считалось объективным» [Мамардашвили и др., 1970. С. 29].

В теории лирики такая установка приводила к стремлению «оправдать» субъективность этого рода литературы указанием на не индивидуальный, а внелично-универсальный характер его содержания. Отчетливо выразил эту тенденцию теоретик в XX в.: «Субъективность и личностность “я” в чистой лирике настолько незначительна, что оно, собственно, может быть уподоблено “он”. Ибо содержанием чистой лирики служит не уникальное, единичное переживание, а нечто всеобщее, постоянно повторяющееся, полностью отпавшее от личности самого поэта» [Вальцель, 1926. С. 270].

До О.Вальцеля попытался преодолеть понимание лирического духа как субъективного — Вл.Соловьев. Он утверждал, что «лирическая поэзия после музыки представляет самое прямое откровение человеческой души. Но из этого не следует выводить, по ходячей гегелианской схеме, что лирика есть “поэзия субъективности”» [Соловьев, б.д. С. 234]. По философу, предмет лирики — не «субъективность», а тот же, что у других искусств — «созвучие души с обь-

активным (курсив наш. — С.Б.) смыслом вселенной» [Соловьев, б.д. С. 236]. Несмотря на критику Гегеля, философ здесь лишь доводит до предела наличную и у него тенденцию «оправдания» субъективности лирики указанием на «объективный» характер ее содержания. Мысль здесь еще продолжает двигаться в рамках новоевропейского недоверия к «субъективности», не подвергая анализу собственные основания. Между тем, и простой отказ от понятия субъективности не решает проблемы, и философ вынужден признаться: «Обращаясь к особенностям лирики в отличие ее от других искусств и в частности от других родов поэзии, я могу по совести дать только относительное и отчасти метафорическое определение» [Соловьев, б.д. С. 236].

Как мы видим, решение, казалось бы, частного вопроса о лирике упирается в исходные импликации новоевропейской мысли. Лишь в XX в. будет осознано, «что из самого понятия единой истины вовсе не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе социальна и событийна и рождается в точке соприкосновения сознаний» [Бахтин, 1929. С. 78]. Такое обоснование субъективности принципиально отличается от ее традиционного оправдания. Субъективность перестает казаться случайной и излишней, требующей десубъективизации. Она оказывается необходимым моментом со-бытия сознаний.

Но такая постановка вопроса, рождающая новую теорию лирики, еще впереди. Послегегелевская же эстетика и теория литературы надолго принимают идею о том, что лирика — выражение субъекта, нуждающегося в объективации. Определения типа «эпос — объект, лирика — субъект» становятся общими местами [Веселовский, 1940. С. 271]. Сложившейся парадигмы не могут поколебать даже те идеи, которые не вполне вписываются в нее: романтическое представление о безличности и безымянности поэта³, акцентированная романтиками мысль об относительности родовых дефиниций⁴ и множественности родовых критериев⁵. Позже на этой основе возникнут попытки пересмотреть традиционную триаду родов⁶, либо отказаться от деления на роды [Верли, 1957. С. 101]. Не преодолел этой парадигмы и предложенный А.Н.Веселовским исторический подход к проблеме литературных родов, хотя возражения, сделанные им традиционной теории, были чреваты далеко идущими последствиями.

А.Н.Веселовским был обнаружен фундаментальный факт *исход-*

ного синкретизма литературных родов. Не подтвердилась ни гегелевская схема, предполагавшая генетическое первенство эпоса, ни романтическая гипотеза, согласно которой «лира предшествует всем формам поэзии» [Жан-Поль, 1887. С. 255]. Стало ясно, что в процессе родообразования движение вообще шло не от объективного к субъективному (или наоборот), а от изначальной нерасчлененности к различению и автономности родовых начал. Притом на ранних стадиях существования родов критерии субъективности и объективности были исторически относительны. Так ученый говорит о субъективизме эпоса, именно «коллективном субъективизме»; с другой стороны, в архаической лирике «личность еще не выделена из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению» [Веселовский, 1940. С. 271]. Такая лирика выражает «несложные ощущения коллективной психики» — и здесь «выход к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера» [Веселовский, 1940. С. 272–273].

Таким образом, поэзия понята ученым исторически: в качестве родовой приметы лирики у него выступает не абстракция «субъективности», а конкретные исторические формы самосознания (античного, средневекового, возрожденческого, «чувствительного», романтического). Благодаря этому «субъективность» перестает быть отвлеченной категорией, а оказывается позитивной исторической ценностью, самодостаточной и не нуждающейся в оправдании и десубъективизации с точки зрения объективного «сознания вообще».

Но объективирующие акценты проникают и в построения А.Н.Веселовского. Сама эволюция литературы понимается им, как было замечено, по аналогии с природными явлениями, что приводит к «натурализации» и «овеществлению» [Энгельгардт, 1924. С. 61] социальных отношений личности. В поле зрения ученого не субъект-субъектные отношения внутри социума, а субъектно-объектные отношения личности и социальной группы, из которой она «выделяется», «обособляется», уходит «в анализ собственного я» [Веселовский, 1939. С. 12, 8, 9]. В этом свете кажется не случайным, что процесс самосознания личности формулируется в объектных терминах — она «становится объектом самой себе»; в Петрарке, образцовой возрожденческой личности и поэте, подчеркивается не просто «мощный субъективизм» [Веселовский, 1939. С. 234], но и то, что, «глубоко волнуемый самоанализом», он вместе с тем «интересуется как-то объективно его процессом» [Веселовский, 1915. С. 551]. В этих моментах А.Н.Веселовский движется в русле новоев-

ропейской теории лирики, которую он начал проверять ее историей. И хотя опыт ученого показал, что «поэтика не может обойтись без истории» [Верли, 1957. С. 107], стало ясно, что она не может обойтись также без фундаментального критического анализа собственных оснований.

Почвой, на которой возник пересмотр этих оснований, стал кризис классического представления о чистом и универсальном «сознании вообще» и об индивиде, «способном возвыситься до абсолютного мышления, воспроизвести и удержать в своей духовной организации (как в некоей привилегированной монаде) все сложное устройство мира» [Мамардашвили и др., 1970. С. 36]. В открывшейся художнику и мыслителю конца XIX — нач. XX в. картине мира не оказывается привилегированного «субъекта, который мог бы ощущать себя находящимся в абсолютной перспективе видения реальности» [Мамардашвили и др., 1971. С. 70]. Если А.Н.Веселовский пытался найти выход из этого кризиса на путях позитивного историзма, то Ф.Ницше пережил его метафизически и воспринял крушение идеалистического объективизма как ситуацию «смерти Бога».

Уже в ранней работе «Рождение трагедии из духа музыки» место объективного духа занял у философа «Первохудожник мира», «единый и истинно сущий Субъект» [Ницше, 1899. С. 42. 41], по самой своей природе не овнешняемый и не объективируемый. Именно на такого субъекта ориентирован лирик: «Сначала он, как дионисийский художник, вполне сливается с Первоединым <...> и воспроизводит изображение этого Первоединого в виде музыки» [Ницше, 1899. С. 35–36]. В этом акте поэт преодолевает свою ограниченную индивидуальность и, освобождаясь от индивидуальной воли, «делается как бы медиумом, через каковой медиум единый истинно сущий Субъект празднует свое освобождение в иллюзии» [Ницше, 1899. С. 41]. «Я» такого лирика-медиума «звучит из бездны бытия: его “субъективность” в смысле новейшей эстетики — фантазия» [Ницше, 1899. С. 36].

Усвоенные академической наукой, идеи Ницше породили новое понимание субъекта и автора лирики. Так, ницшеанские рецепции отчетливы в термине «лирическое я», введенном в науку М.Зусман и сыгравшем важную роль в современной теории. В классической эстетике господствовало, как известно, наивно-реалистическое представление, согласно которому лирическое стихотворение является непосредственным высказыванием субъекта — «в конечном счете более или менее автобиографическим высказыванием поэта» [Асмут, 1976. С. 130]. М.Зусман же, опираясь на Ницше, начала по-

нимать лирическое «я» не как персональное, а как «дионисийское», преступившее границы «субъективности» и в «вечном возвращении живущее “я”, обретающее в поэте свое обиталище: лирическое “я” является формой, которую поэт создает из данного ему “я”» [Зусман, 1910. С. 16].

Здесь важны два момента. Во-первых, лирическое «я» — образ, несущий в себе новое содержание, формой для которого служит то, что было содержанием эмпирического «я». Иначе говоря, прежнее содержание стало здесь формой нового содержания. В чем же суть этого обогащенного содержания? Тут мы подходим ко второму моменту. Содержание лирического «я» составляет не субъективность биографического автора, но и не обобщенная («типическая») субъективность собирательного «я». По существу содержание лирического «я» *интерсубъектно*, ибо оно — своеобразный медиум между эмпирическим «я» и первоединым субъектом Ницше.

Еще до М.Зусман акцентировал интерсубъектное начало в лирическом «я» И.Анненский, утверждавший, что оно «не личное и не собирательное, а прежде всего наше я, только сознанное и выраженное поэтом» [Анненский, 1979. С. 99]. По другой его формулировке, это «не столько внешнее, так сказать, биографическое я писателя, сколько его истинное неразложимое я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» [Анненский, 1979. С. 102–103]. Такие акценты стали возможны потому, что поэт пришел к убеждению: классическое представление о личности — гармонизирующая абстракция («абсурд цельности»), действительной же формой существования человека является «реальность совместительства» *я и другого* [Анненский, 1979. С. 108–109].

В этом же направлении развивает интересующее нас понятие современный автор, считающий, что М.Зусман подошла к лирическому «я» неисторично и склонна была видеть его в поэзии всех времен. Согласно же его точке зрения, противопоставление эмпирического и лирического «я» возникает лишь у Шиллера и романтиков — с того исторического момента, когда личность и творческое («авторское») начало отделились друг от друга, но зато творческая интенция «умершего Бога» стала автономной внутренней инстанцией субъекта: «Лирическое “я” и является новым репрезентантом этой новой самости» [Песталоцци, 1970. С. 349]. Таким образом, лирическое «я» не моносубъектно: будучи героем лирики, оно представляет и автора-творца.

Действительно, после работ М.Зусман перед наукой встал двуединый вопрос о природе лирического «я» и его соотношении с ав-

тором. Разграничение эмпирического «я» и того образа, который возникает в произведении, еще не решало всех затруднений, ибо в понятии лирического «я» не были различены автор-творец и герой лирики, дифференциация которых далась науке с большим трудом.

Открывались две возможности. Первая — редукция автора-творца: он (как до этого автор-человек) выносится за скобки художественного целого, внутри которого остается лишь имеющий чисто эстетическую природу лирический субъект высказывания. Этот субъект осознается именно как факт поэтики — функциональная величина в структуре текста [Шпиннер, 1975. С. 26], учитывается его художественно-фикциональная природа и знаково-языковой характер [Шпиннер, 1975. С. 12; Маркевич, 1980]. Несомненный научный прогресс, достигаемый такой постановкой вопроса, состоит в том, что теперь предметом анализа становится сама художественная структура лирического высказывания. Но на этом пути исследователя ожидает трудный вопрос: может ли автор-творец быть корректно элиминирован из художественного произведения?

Уже в первых работах, посвященных в XX в. изучению лирического высказывания, обнаружилась невозможность такой редукции. Автор одного из ранних трудов, поставивших эту проблему, исходил из убеждения, что если в эпосе мы имеем реальное «я» высказывающегося, то в лирике — идеальное [Мандес, 1915. С. 22]. В эпосе, утверждает исследователь, уверенность в эстетическом существовании объектов «образуется благодаря тому, что есть некто, кто мне о данном факте рассказывает». В лирике же «этот некто отсутствует» [Мандес, 1915. С. 15], точнее он «идентичен с теми переживаниями, которые высказываются», поэтому «вы его прямо не чувствуете в его характерных чертах, вы можете его только <...> дискуссивно понимать, то есть знать в своем к нему внеэстетическом отношении» [Мандес, 1915. С. 22]. Мысль о том, что субъект речи в лирике не принадлежит всецело сфере поэзии, что он и его опыт — внехудожественная реальность, а его слово — выражение внелитературной личности [Кляйнер, 1956. С. 42], звучит и у более позднего исследователя (исходящего из иных, чем М.И.Мандес, посылок и настаивающего на существовании в лирике «отчетливо присутствующего, говорящего от своего имени субъекта», представление о котором сопровождает восприятие произведения [Кляйнер, 1956. С. 46–47]).

Как примирить такое понимание субъекта высказывания в лирике с мнением о его чисто эстетической природе? Тут не только противоречие во взглядах исследователей, но и сложность самого предмета, картину же затемняет отсутствие в подобного рода рассуждениях строгого разграничения автора-творца и лирического «я».

Каждая из приведенных точек зрения схватывает одну из реально существующих ипостасей лирической личности, которая и трансцендентна миру произведения в качестве автора (он и начинается там, где кончается эстетическое бытие как таковое) [Бахтин, 1986. С. 118], и имманентна сотворенному миру как реализованная в тексте субъектная целостность, принявшая форму отношений «я» и «другого». Первым концептуально осознал эту нераздельность и неслиянность автора и лирического «я» М.М.Бахтин, давший общий очерк новой — третьей в истории науки — концепции лирики. Но прежде следует сказать о предпринятой Э.Штайгером попытке пересмотра оснований новоевропейской теории лирики на путях синтеза гегелианской и ницшеанской традиций.

По мнению ученого, идеалистическая эстетическая мысль (прежде всего Гегель и Фишер) недостаточно строго проанализировала свои центральные категории — «субъективное и объективное», «внешнее и внутреннее» и др. Само представление, согласно которому лирика *субъективна* и выражает *внутренний мир* человека, — результат некритического приятия эпического взгляда на мир, глубоко укорененного в нас: «В эпическом бытии вещи идут к нам из внешнего мира, в лирическом бытии — не так. Здесь еще нет противопоставления. Но поскольку еще нет никакого противостояния и никакого объекта, то нет и никакого субъекта. Теперь мы понимаем ошибку, которая приводила к смешению понятий. Если лирическое стихотворение не объективно, то это еще не значит, что оно должно называться субъективным. И если оно не представляет внешний мир, то поэтому вовсе не обязано изображать мир внутренний. “Внутри” и “снаружи”, “объективно” и “субъективно” в лирической поэзии вообще не отделены друг от друга» [Штайгер, 1968. С. 60].

Сам Э.Штайгер строит свою концепцию лирики именно на этой основе — на идее отсутствия в этом роде литературы субъект-объектной дистанции. Из данного качества лирики выводятся ученым ее признаки и основные понятия — «настроение» (*Stimmung*), «воспоминание» (*Erinnerung*) и др. Ведь настроение, например, «вовсе не то, что в нас находится. Напротив, в настроении мы пребываем», «не напротив вещи, а в ней, а она — в нас». Так же и воспоминание не означает вхождения мира в субъект, а, напротив, их нахождение друг в друге настолько, что можно с одинаковым правом сказать: «поэт вспоминает природу» и «природа вспоминает поэта» [Штайгер, 1968. С. 61, 63]. На этой же основе строится характеристика лирического субъекта как инертно-безвольного и вдохновенного, «совершающего ничто», «преодолевающего ничто» и не имеющего

«ничего противостоящего, на чем можно было бы испытать силу» [Штайгер, 1968. С. 78, 81].

Само по себе отсутствие в определенном типе лирики *субъектно-объектной дистанции* после работ Э.Штайгера вряд ли может подвергаться сомнению. Но отсутствие *такой* дистанции, говорящее о том, что в этом роде литературы невозможны эпические формы объективации, еще не есть доказательство отсутствия в лирике *дистанции субъект-субъектной*. Мы помним, что она предполагалась в самом понятии лирического «я», да и позже М.М.Бахтин, как мы увидим далее, исходит из ее наличия, хотя считает межсубъектные границы в лирике чрезвычайно тонкими и зыбкими, иногда исчезающе малыми [Бахтин, 1979. С. 151]. Таким образом, сама логика развития науки подводила Э.Штайгера к проблеме межсубъектных отношений, но этот аспект оказался ученому чужд. Как заметил его критик, Штайгер исходил в конечном счете из гегелевски-фишеровской концепции субъективности лирики и при этом довел до предела обозначенный у них процесс редукции межличностных связей лирического субъекта [Асмут, 1976. С. 84].

В завершение нашего исторического обзора остановимся на концепции лирики у М.М.Бахтина, имя которого неоднократно всплывало в предыдущем анализе. Если сегодня есть начатки нового целостного подхода к интересующему нас роду литературы, то искать их приходится в его трудах, хотя лирикой ученый занимался мало и оставил о ней лишь немногие, чаще всего беглые заметки.

Мы уже отмечали, что М.М.Бахтиным заложены философски-эстетические предпосылки неклассического понимания лирики: субъективность, а точнее — субъектность была осознана им не как нечто, нуждающееся в оправдании и десубъективации, а как самостоятельная ценность. Сделав именно субъектные связи «я» и «другого» исходной посылкой своего философствования, ученый различал три типа отношений: между объектами, между субъектом и объектом, между субъектами [Бахтин, 1979. С. 343]. Последний тип отношений он считал специфическим для эстетической сферы, для художественной литературы, в том числе для ее центрального жанра — романа.

Менее обращалось внимания на утверждение (принципиально отличающее позицию Бахтина от традиционных подходов), что и лирика выражает «не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового» [Бахтин, 1979. С. 145]. В другом месте ученый замечает: «Не высказать свою жизнь, а высказать о своей жизни устами другого необходимо для создания художественного целого, даже лирической пьесы» [Бах-

тин, 1979. С. 77]. Этими тезисами поставлена под сомнение новоевропейская концепция моносубъектности лирики.

Качества, роднящие лирику с другими родами литературы, вытекают, как показал исследователь, из особенностей эстетического видения, условием которого является человек (в его авторской ипостаси), а предметом которого является он же в качестве героя [Бахтин, 1986. С. 154–155]. Поскольку «каждое видение включает в себе тенденцию к герою, потенцию героя», то «можно утверждать, что без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения» [Бахтин, 1986. С. 155].

Таким образом, герой присутствует и в лирике (мы пока оставляем в стороне, в какой форме он в ней представлен), и он-то является тем «другим», устами которого высказывается лирик о своей жизни. Своеобразие же этого рода литературы в том, что здесь «автор растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя. а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию» [Бахтин, 1986. С. 146].

Своевременно будет сказать, что во взглядах Бахтина на лирику следует различать два момента, которые обычно смешиваются. Прежде всего, ученый считал, что лирика, как и литература вообще, выражает не изолированного субъекта, не абстракцию «я», а реальную форму существования человека — отношение между «я» и «другим» [Бахтин, 1979. С. 319]. Помимо приведенных выше ранних высказываний, об этом свидетельствуют и поздние размышления ученого: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда “драматургом” в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе образу автора и другим авторским маскам? Может быть, всякое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества. Всякий подлинный творческий голос всегда может быть только вторым голосом в слове» [Бахтин, 1979. С. 288–289].

Второй момент касается того, в какой форме представлен в лирике «другой» (герой) и его голос. Из некоторых высказываний ученого может сложиться впечатление, что в лирике он видел лишь потенциального героя. Это не так. Лирического героя он относил к категории «действительных», «выраженных»⁷. Он лишь считал, что

в лирике отношения между автором и героем очень редко и в ограниченных формах могут подняться до собственно диалогических⁸. Исследователь утверждает, что в чистой лирике невозможна существенная объективация, ибо в ней «другой» (герой) не обладает автономией, необходимой для того, чтобы возникло диалогическое со-бытие. В этом смысле лирика еще слишком бытийна (по другой версии — экзистенциальна) [Гамбургер, 1957], слишком связана с органической жизнью тела [Бахтин, 1975. С. 68], а в плане историческом — с родовой, «хоровой» жизнью, восходя к «примитивному естественному самоощущению», при котором «я» и «другой» слиты [Бахтин, 1979. С. 351–352]. Согласно этой точке зрения, в лирике, нет принципиальных и существенных «границ героя, а следовательно и *принципиальных границ между автором и героем*» [Бахтин, 1979. С. 161].

Но в лирике, считает ученый, невозможна и существенная самообъективация, ибо лирическое «я» еще не выступило «из хора как герой-протагонист его <...> В лирике я еще весь в хоре и говорю из хора» [Бахтин, 1979. С. 149]. Наконец, столь же синкретична позиция третьего участника лирического события — слушателя (читателя), установка на которого изнутри влияет на форму произведения. Это хоровой слушатель, а основным условием лирической интонации является «неколебимая уверенность в сочувствии слушающих» [Волошинов (Бахтин), 1926. С. 264].

Из этих трех моментов вытекает специфическое отношение лирика к языку. Язык дан лирическому поэту, утверждает исследователь, «только изнутри <...>, а не извне» Отсюда «монологическая выдержанность», никакой дистанции между поэтом и его словом не должно быть [Бахтин, 1975. С. 99–100]. Слово лирика — «единое и бесспорное слово», оно «довлеет одному языку и одному языковому сознанию» [Бахтин, 1975. С. 99], ему чужда «оглядка на чужие языки <...>, на возможность иных языковых точек зрения» [Бахтин, 1975. С. 98]. И даже принципиальная двусмысленность (и многозначность) поэтического слова, качественно иная, чем слова прозаического: «Как бы ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), — это взаимоотношение во всяком случае не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя представить себе троп <...> развернутым в две реплики, то есть разделенным между двумя разными голосами» [Бахтин, 1975. С. 141].

Завершая обзор концепции Бахтина, мы вновь должны выделить в ней два самостоятельных момента. Первый касается самого подхода к лирике. Здесь Бахтин выступил как первооткрыватель

и его заслуга неоценима. Предложенная им методологическая установка (имевшая, как мы убедились, лишь отдаленные предвестия в науке) означает принципиально новое понимание лирики и требует пересмотра ряда положений новоевропейской эстетики, воспринимаемых сегодня как фундаментальные и сами собой разумеющиеся — мы имеем прежде всего в виду постулат моносубъектности лирики, из которого исходила «добахтинская» теория. Вторым моментом — степень убедительности понимания конкретных форм отношений «я» и «другого» в лирике, на которых настаивает ученый.

Бахтинская трактовка этих отношений вырастает из самого по себе бесспорного факта: в лирике дистанция между «я» и «другим» тоньше и трудней уловима, чем в эпосе и драме, и во многих случаях «я» не может быть жестко отделено от «другого», ибо вступает с ним в отношения синкретизма, нераздельности-неслиянности либо дополнительности. Однако граница эта в лирике — *исторически меняющаяся величина*, поэтому для корректного решения проблемы ее необходимо рассмотреть под углом зрения исторической поэтики. Требуют специального анализа и другие вопросы, поставленные исследователем, прежде всего это касается субъектной и образно-речевой структур поэзии.

Итак, анализ трех концепций лирики привел нас к пониманию того, как менялись подходы к этому роду литературы. Исполнительская форма и тип высказывания, при котором говорящий «не меняет своего лица»; литературный род, характеризующийся содержательно-структурным принципом «субъективности»; наконец, род литературы, отличающийся особой субъектной структурой и специфическим типом отношений автора и героя, — таковы три предложенные научные дефиниции лирики. Критический учет этих концепций требует рассмотрения в историческом плане субъектной и образно-речевой структуры интересующего нас рода литературы.

Субъектная структура лирики

Как показывают факты, исходной формой отношения субъектов в лирике был *субъектный синкретизм*, порожденный нечеткой отчлененностью в фольклорно-мифологическом сознании и тексте «я» и «другого», автора и героя, легкостью пересечения субъектных границ, еще не успевших отвердеть [Бройтман, 1988а]. Этот синкретизм, уходящий корнями в хоровое прошлое лирики, проявляется и в более поздней народной поэзии в особой форме высказывания — в возможности его спонтанного и немотивированного прямой речью перехода от одного лица к другому:

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

[Киреевский, 1977. С. 139]

«Я» здесь, конечно, не «автор», а герой («детинушка»), бывший в начале третьим лицом. Но совершенно очевиден синкретизм этого героя и субъекта речи, выполняющего роль, которая позднее станет чисто авторской.

Пережиточно проявляющаяся в подобных формах высказывания особенность лирики, генетически общая для нее и повествовательного фольклора, имела в ней особую судьбу. И в повествовательном фольклоре первоначально «субъект — он же и объект — передает себя и не-себя, еще не имея обособленного предмета рассказа»; здесь высказывание еще «не опосредовано третьим лицом (автором, рассказчиком)». Однако со временем «первый член в функции субъекта отсекается от второго члена в функции объекта и становится в рассказе авторской функцией в отличие от предмета рассказа» [Фрейдберг, 1978. С. 213–214]. Таким образом, в повествовательном фольклоре начинается, а в последующей эпике завершается отделение автора-субъекта от героя-объекта, благодаря чему между ними возникают субъект-объектные отношения. Но именно этого не произошло в лирике: в ней не совершилось такое разделение, а вместо четких субъект-объектных отношений между автором и героем сохранились отношения субъект-субъектные. Платой же за сохранение субъектности оказался надолго сохранившийся в лирике синкретизм автора и героя, во многом определивший внутреннюю меру ее. Он сам изменялся, принимал разные формы, заставляющие нас относительно иных эпох говорить не о собственно синкретизме, а о нераздельности-неслиянности либо дополнительности, но лирика никогда не знала чистой объективации героя.

Если позволительна здесь аналогия, то можно заметить, что расхождение судеб лирики и других литературных родов (которые пошли путем объективации и последовательного разграничения субъектов) типологически напоминает событие, происшедшее некогда в истории культуры. Античность совершила, как известно, потенциально нетрадиционалистский скачок, начала эмансипацию личности, создала формальную логику и выработала аналитические процедуры мышления. Восточная же (прежде всего индийская и китайская) культура достигла своих не менее впечатляющих высот, не порывая с исходным синкретизмом. Лирика, очевидно, является внутри литературы образцом «восточного» пути.

Во вторую большую эпоху истории поэтики — эпоху риторики или рефлексивного традиционализма — синкретизм автора и героя принимает в лирике форму «нераздельности-неслиянности». В отличие от фольклорной поэзии, субъекты теперь не только одноприродны («нераздельны»), но и качественно разноприродны («неслиянны»). Особенно очевидно это в литургической поэзии. В ней автор уже трансцендентен герою и не может «оступить» в него, как мог в фольклоре, ибо он репрезентирует точку зрения сверхсубъекта (Бога). Но при этом автор не претендует на роль Богатворца и осознает себя лишь медиатором, а потому и «другим» по отношению к творцу — в этой ипостаси он имманентен герою. Отсюда специфическая организация субъектной структуры этой поэзии — широкое использование субъектов-медиаторов и то, что в пределах одного высказывания субъект речи может выступать в качестве «я», «мы» и «он». Немаркированность «я» и «мы», возникающая в этих случаях, — свидетельство парадигматичности лирического субъекта, а его умение видеть себя со стороны (как «он») — выражение интенции Бога, принятой субъектом речи.

Наиболее устойчивой оказалась немаркированность «я» и «мы» (в русской поэзии она сохраняется вплоть до XVIII в.), а взгляд субъекта речи на себя со стороны в Новое время либо резко падает в своем значении, либо радикально меняет свой смысл, превращаясь в самооценку говорящего (за которой, однако, скрывается интенция Бога). Такая постепенная интериоризация прерогативы, которая прежде осознавалась как божественная, — отмеченная черта лирики нового времени. Если еще для Данте гарантом самости человека был Бог, восхождение к которому невозможно без божественных посредников, то в эпоху барокко складывается представление, согласно которому божественное начало «непосредственно присутствует в человеке», изнутри него изливается «на все внешнее и возвращается к самому себе» [Песталоцци, 1970. С. 348–349]. Это изменяет характер лирической интенции — она все более обращается на себя, что находит выражение в смене господствующих форм лирики (вытеснении сольной лирики, обращенной к аудитории, лирикой медитативной, углубленной в «я») [Джонсон, 1982. С. 13].

Тем не менее еще в барокко субъект не осознает своей автономности и не воспринимает себя как «свободную индивидуальность, а свою натуру — как противостоящую традиционным нормам» [Гнюг, 1983. С. 3].

Автономный и самоценный субъект рождается в третью эпоху истории поэтики — эпоху нетрадиционалистскую или неканоническую, переход к которой совершается с середины XVIII по начало

XIX в. [Курциус, 1954; Аверинцев, 1981]. В это время в лирике складывается новая форма отношений между субъектами: наряду с прежними структурами синкретизма и нераздельности-неслиянности возникает *дополнительность* автора и героя. Мы говорим именно о дополнительной в том терминологическом смысле, который придан этому слову Н.Бором и им же распространен за пределы физики: о потенциально диалогическом сосуществовании одновременно двух самостоятельных личностных позиций, сразу и предполагающих, и отрицающих друг друга.

Нельзя не заметить, что неканоническая лирика подошла к проблеме, при решении которой человек сталкивается с фундаментальной трудностью. Н.Бор сформулировал ее так: «Согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования» [Бор, 1971. С. 256]. Ученый имеет в виду те ситуации существования, в которых человек является одновременно и зрителем, и участником и в которых нельзя (как нельзя в лирике) отвлечься от личного начала, ибо оно входит в характеристику самого феномена. Классическая наука, как известно, в своем стремлении к объективности пыталась абстрагироваться от активности наблюдателя и представить его как внеситуативного зрителя. Но для этого ей пришлось, во-первых, отвлечься от реальной формы существования человека («я-другой»), а во-вторых, ввести две монологические посылки: идею «провиденциально разумного» бытия и идею индивида, «способного возвыситься до абсолютного мышления» [Мамардашвили и др., 1970. С. 36]. Отказавшись от этих установок, теории дополнительной — а до нее неканоническому искусству — пришлось отказаться и от надежды преодолеть указанную трудность в рамках одной непротиворечивой системы. Взамен были предложены попытки описания обнаружившейся бытийной ситуации при помощи двух соотнесенных, но самостоятельных, исключających и дополняющих друг друга систем-позиций.

Следует сказать, что искусство намного быстрее обжило новую (неклассическую) ситуацию, чем наука об искусстве. Для выявления так понятой дополнительной категориальный аппарат филологической, например, науки (полученный ею из рук риторики) недостаточно приспособлен. Небезупречны в этом смысле и понятия, сравнительно недавно введенные в науку. Так для определения специфики отношений между автором и героем в лирике слишком грубой (и имплицитно привносящей с собой представление об объектных формах и эпическом типе объективации) является популярная категория «точка зрения». Действительно, ведь по самому определению «точка зрения» (даже если она «внутренняя») предполагает наличие

более или менее однозначной дистанцированности, неслиянности, пространственно-временной или смысловой объективации. Подобного рода дистанцированности лирика часто не знает.

В научной литературе уже поднимался вопрос об ограниченной применимости понятия «точка зрения» [Тамарченко, 1982. С. 43]. Особую силу это утверждение имеет применительно к лирике, где не всегда работает и более тонкое понятие «голоса», на котором настаивает Н.Д.Тамарченко, говоря о романе. Ведь «голос», как и «точка зрения», предполагает ту или иную степень *выраженности* автора, тогда как автор, по точному определению М.М.Бахтина, трансгредивен миру произведения и «начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, всякое бытие как таковое» [Бахтин, 1986. С. 118]. Действительно, автор в произведении не *выражен*, он если воспользоваться термином индийской поэтики, *проявлен* произведением, и специфика его присутствия в художественном мире лучше всего улавливается понятием интенции, или ценностной экспрессии.

У индусов интенция сознания обозначается термином «дхвани», которое есть одновременно и высший уровень семантики [Зильберман, 1975. С. 126], и особого рода художественное высказывание, в котором «содержание проявляет значение, отступая при этом на второй план» [Анандавардхана, 1974. С. 71]. Авторская интенция и есть дхвани лирического произведения — она не может быть выражена по самой своей природе. Но будучи трансцендентным миру произведения как носитель интенции-дхвани, автор и имманентен этому миру как выраженная в нем межсубъектная целостность. Специфика именно лирики состоит в том, что в ней выраженные формы, проявляющие авторскую интенцию, не переходят границы чистой объективации, а герой не становится объектом, хотя дистанция между ним и автором может быть очень разной — минимальной при так называемых внесубъектных формах проявления авторского сознания, более ощутимой при «лирическом я» или лирическом герое, максимальной — в ролевой лирике.

Наиболее дифференцированно субъектная сфера лирики описана Б.О.Корманом, который различает *автора-повествователя, собственно автора, лирического героя и героя ролевой лирики* [Корман, 1978]. Заметим, что термин «собственно автор» представляется неудачным, ибо он подталкивает к отождествлению автора и субъекта речи, поэтому мы им не будем пользоваться, а будем употреблять вместо него термин *лирическое я*. Если представить себе субъектную сферу лирического произведения как некую целостность, двумя пределами которой являются авторский и геройный планы,

то ближе к авторскому будут располагаться повествователь, ближе к героическому (почти совпадая с ним) — герой ролевой лирики, промежуточное положение займут лирическое я и лирический герой.

Наиболее очевидна природа *героя ролевой лирики*: тот субъект, которому здесь принадлежит высказывание, открыто выступает в качестве «другого», героя, близкого, как принято считать, к драматическому, хотя и тут могут быть тонкие градации авторского и героического планов, как в «Зеленом шуме» Н. Некрасова или в «Личинах переживаний» Ф. Сологуба (в его книге «Пламенный круг»).

В стихотворениях с *повествователем* характерная для лирики ценностная экспрессия выражается через внесубъектные формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них.

(Ф. Тютчев. Последний катаклизм)

Именно при такой форме высказывания наиболее полно создается иллюзия отсутствия раздвоения говорящего на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении.

В отличие от повествователя, *лирическое я* имеет грамматически выраженное лицо, но при этом «не является объектом для себя <...>». На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» [Корман, 1982. С. 13]:

Чудная картина, Как ты мне родна: Белая равнина, Полная луна,	Свет небес высоких И блестящий снег И саней далеких Одинокий бег.
--	--

(А. Фет)

В подобных случаях лирическая личность «существует как форма авторского сознания, в которой преломляются темы <...>, но не существует в качестве самостоятельной темы» [Гинзбург, 1964. С. 165].

Стихотворения с лирическим «я» в ряде случаев трудно отличить от стихотворений, в которых появляется другая форма выражения — *лирический герой* [Тынянов, 1977. С. 118]. Критерием здесь будет статус субъекта: лирическое «я» — субъект-в-себе, тогда как лирический герой — еще и субъект-для-себя, то есть он становится собственной темой [Гинзбург, 1964. С. 165; Корман, 1982. С. 9]. В су-

существующих определениях лирического героя есть одна неточность, чреватая далеко идущими последствиями. По одному определению, он «является и субъектом, и объектом <...> Это и носитель сознания, и предмет изображения» [Корман, 1982. С. 9]. По другой формулировке, он «не только субъект, но и объект изображения» [Гинзбург, 1964. С. 165]. Именно понятия «предмет», «объект» — не адекватны природе лирического героя и провоцируют понимание его по аналогии с объектным образом, каковым он на самом деле не является — поэтому мы предпочитаем называть его не субъектом и объектом одновременно, а субъектом-в-себе и-для-себя. Это позволяет избежать многих неточностей, например возникающих при сравнении его с образом-характером.

Такое сравнение приводит исследовательницу к выводу, что лирического героя «не следует отождествлять с характером <...> Лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по-новому трактовать переживания человека. Но построение индивидуального характера оставалось обычно за пределами целей, которые ставила себе лирика, средств, которыми она располагала» [Гинзбург, 1964. С. 163].

При акцентировании необъектной природы лирического героя такое сопоставление стало бы более строгим. Стало бы ясно, что главное различие здесь не в «суммарности», степени «разработанности» и индивидуальности, а в самом подходе к образу человека. Ведь *характер* — это «объектный образ» [Бахтин, 1979. С. 324], увиденный со стороны. Напротив, *образ личности* (то есть не объектный образ, а слово)» [Бахтин, 1979. С. 326] — это человек, увиденный изнутри, в качестве «я», и не поддающийся «объектному познанию» [Бахтин, 1979. С. 324]. Лирический герой — не образ-характер, а образ-личность, по терминологии М.М.Бахтина, и это объясняет многие его особенности, непонятные с точки зрения традиционной характерологии.

Сказанное помогает лучше понять парадокс лирического субъекта, совмещающего в себе, казалось бы, несовместимое: он именно герой, изображенный субъект (образ), не совпадающий с автором, но условием его восприятия является «постулирование в жизни его двойника» [Гинзбург, 1964. С. 167], «самого поэта» [Корман, 1982. С. 9], притом речь идет «не о читательском произволе, а о двойном восприятии, заложенном в художественной системе» [Гинзбург, 1964. С. 167]. Для адекватного описания такого рода образа необхо-

дим категориальный аппарат, основанный не на формальной логике, ибо закон исключенного третьего тут не действует. В данном случае нельзя поставить вопрос: либо (автор) — либо (герой). Как только мы закрываем глаза на авторскую ипостась лирического субъекта, мы оказываемся вынужденными понимать его по аналогии с эпическим или драматическим персонажем, что стирает специфику лирики. Но если мы игнорируем его геройную ипостась, мы перестаем видеть отличие образа от его творца, то есть стираем специфику искусства. Обе операции чреватые невосполнимыми потерями смысла, и обе они уже были неоднократно испробованы в науке.

Но если здесь не действует формально-логический закон исключенного третьего, то действует другая логика, при помощи которой издавна выражали отношение творца и творения — логика принципа «нераздельность-неслиянность», или принцип дополнительности. Предложенные формулы, естественно, не разрешают сами по себе парадокса лирического субъекта, но они по крайней мере ставят его на адекватный предмету уровень.

Созданию дополнительности автора и героя в неканонической лирике служат чрезвычайно развитые в ней формы косвенного представления лирического субъекта, при которых он смотрит на себя как на «другого» — как на «ты», «он», обобщенно-неопределенное лицо, состояние, не совпадающее со своим носителем. Так в «Оправдании» М.Лермонтова —

Когда одни воспоминанья
О заблуждениях страстей
На место славного названья
Твой друг оставит меж людей —

«твой друг» — это именно лирический герой, видящий и судящий себя как «другого», но именно лирического «другого» — субъекта, а не объект изображения. И при косвенном представлении субъекта он не оказывается увиденным только со стороны, а потому не становится характером, а остается личностью, в том смысле, который вкладывал в эти слова М.М.Бахтин.

Формирование нового лирического субъекта и косвенных форм его представления — тенденция противоположная и дополнительная той, которая была характерна для эпохи риторики: отказ от прежней немаркированности «я» и «мы» приводит к необходимости соотнесения «я» с «другим». Этот факт свидетельствует о том, что в лирике принципиально невозможно изолированное «я» — оно всегда существует только в соотнесении с другими субъектными формами. И если в каждую эпоху складывается свое понимание «я», то выражением этого каждый раз нового понимания становится та

система отношений (проявляющая авторскую интенцию), в которые оно вступает с другими субъектами. Важнейшей особенностью неканонической лирики следует считать то, что теперь интенции «я» направлены не столько на «мы», сколько на «другого» — сначала на «другого» в самом «я», а потом на реального, но не объектно понятого «другого», благодаря чему между лирическими субъектами могут возникать диалогические отношения. Классический образец этого — стихотворение Пушкина «Что в имени тебе моем?» Ориентация субъекта речи на реального «другого» дорастает здесь до взаимообратимости их ролей, и самая поразительная особенность стихотворения в том, что «другим» (данным в третьем лице) оказывается сам субъект речи, а единственным «я» текста становится его герой [Бройтман, 1985].

Такие трансформации лирического субъекта (ставшие возможными потому, что он по своей природе не моносубъектен) приводят к радикальному изменению самой субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики: «ее уже нельзя больше определять через понятие “внутреннего (Innerlichkeit)”» [Гнуг, 1983. С. 2]. В западной поэзии эта тенденция проявилась у Бодлера, Малларме, Ницше [Гнуг, 1983. С. 2; Песталоцци, 1970], в России — у Фета, Некрасова, Апухтина и Случевского, породив «лирику чужого я» [Берковский, 1975. С. 172–173], «поэтическое многоголосие» [Корман, 1978] и субъектный неосинкретизм [Бройтман, 1988].

Завершаются эти процессы в лирике XX в., отмеченной своеобразной революцией в субъектной сфере: наряду с традиционными теперь появляются субъектные структуры, не уместяющиеся в рамки классических представлений, — в них исходным началом становится нерасчленимость субъектов. Так, в циклах А.Блока «На поле Куликовом», «Итальянские стихи», «Кармен» возникает интерсубъектная целостность «я» и «другого» (участника Куликовской битвы, «проходящего», героя мифа о Кармен), не обнимаемая понятием «внутренний». Здесь возможны разные варианты вплоть до прямого неосинкретизма:

По улице меня везут без шапки...
И никогда он Рима не любил...
Царевича везут, немеет страшно тело...

(О.Мандельштам. На розвальнях,
уложенных соломой)

Подобного рода субъектные метаморфозы напоминают субъектный синкретизм архаической лирики. И если в фольклоре он был результатом наивной субъектной нерасчлененности, то теперь неосинкретизм художественно сотворяет вновь обретенную дополни-

тельность и единораздельность «я» и «другого». Но и здесь сохраняется внутренняя мера лирики: между автором и героем устанавливаются субъект-субъектные отношения, а герой, даже переставши быть только «внутренним», не становится объектным.

Лирическая речь и образные языки лирики

Специфическая для лирики форма интенциональных отношений автора и героя породила своеобразие ее художественной речи и образного языка. Это следует подчеркнуть, ибо преобладающий сегодня подход к художественной речи и ее лирической разновидности — недоучитывает субъектного фактора.

Так на сегодняшний день можно считать общепризнанным, что художественная речь — это «подражание», «разыгрывание» или *образ* речи: содержание речи первичной становится в ней «формой *другого* содержания, не имеющего особого звукового оформления» [Винокур, 1959. С. 390; см. также: Кожин, 1965; Жинкин, 1985].

Но при этом обычно предполагается имперсональность данного акта. Если же учесть субъектный фактор, станет ясно, что данный акт — результат взаимодействия автора и героя. Именно авторская интенция есть то новое содержание, которое не имеет собственного выражения, а разыгрывает героя как художественную форму. Специфика лирики при таком понимании проблемы будет заключаться в том, что в ней — в силу необъективируемости героя и отсутствия его жестких границ — субъект-субъектное напряжение создает особого рода концентрированную форму речеведения и интерференцию двух интенций в слове. Результатом этого являются давно замеченные особенности лирического высказывания: речь, высказанная лишь наполовину [Анаксимен, 1936. С. 171] и значащая не то, что в ней говорится [Аристотель, 1936. С. 186], сжатость и «внутренняя глубина выражения» [Гегель, 1971. С. 514], семантическая осложненность [Ларин, 1927. С. 72], рефлексивность [Винокур, 1959. С. 392], выдвижение на первый план проявленного по сравнению с выраженным [Анандавардхана, 1974. С. 71]

Следует также сказать о заложенном в самой внутренней мере лирики специфическом двуголосии, хотя последнее принято считать исключительным свойством речи прозаической. В свое время М.М.Бахтин утверждал, что и в лирике всякий подлинно творческий голос может быть только *вторым* голосом в слове. Сегодня, после открытия знаковой функции пения в архаическом искусстве, ясно, в чем исторические истоки этого второго голоса. Оказывается, синкретическим носителем его первоначально была неотделен-

ная от пения субстанция стихотворной речи, позднее трансформированная в собственно стихотворный ритм.

Ритм, как и пение, «возможен как форма отношения к другому, но не к самому себе». Поскольку «отношение к самому себе не может быть ритмичным, найти себя в ритме нельзя» [Бахтин, 1979. С. 106, 105], то лирик в ритмической речи находит и формирует «другого», который в древней поэзии синкретичен с «я». Так же он обращен к «другому» в звуковой организации стихотворения: поэтическая эвфония, понятая в эпоху риторики как «украшение», изначально была, подобно ритму, «реакцией на реакцию» и репрезентировала синкретического «другого». Вообще звук — предел оформленности и выраженности материи стиха. Известно, что в поэтической (в отличие от бытовой) речи «звук может быть непосредственно (не через систему лексических и грамматических значений) связан со смыслом» [Панов, 1979. С. 236]. Как и все в поэтике, это — исторически возникшее качество, многое объясняющее в последующей истории лирики и само коренящееся в том, что звук — граница выраженного и проявленного, смысла и внесмысловой активности, авторской интенции и формируемого «другого».

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 [Соссюр, 1977; Топоров, 1987]. Впоследствии непосредственная связь звука со смыслом распалась (хотя и не была совсем забыта), сплошная звуковая вязь стиха расчленилась на отдельные формы — звукоподражания, аллитерации, ассонансы, рифмы, ставшие всего лишь «украшениями», затвердевшей формой, в которой смысл дремал, ожидая своего пробуждения. Показательно, что неканоническая поэзия по-своему возвращается к сплошной звуковой вязи, возрождает анаграмму и актуализирует непосредственно семантизирующий вид звуковой организации — паронимию [Григорьев, 1977; Григорьев, 1979].

Синкретизм субъектно-речевого строя архаической лирики породил синкретизм его образно-языковых форм, уже привлекавший внимание исследователей. Тем не менее дальнейшему прояснению проблемы препятствуют некоторые установки, восходящие к самым истокам литературоведения, которое, как известно, начало складываться в лоне риторики и до сих пор несет на себе ее отпечаток. Прежде всего, это понимание поэтического языка как «вещного», объектного феномена, а не выразительной формы субъектных

отношений. Затем — убеждение в одноприродности этого языка (его «фигуральности») на всем протяжении истории. После трудов М.М.Бахтина первый постулат научно исчерпал себя. Второй — поколеблен разысканиями А.Н.Веселовского. Но и после Веселовского, продемонстрировавшего наличие двух качественно своеобразных образных языков — параллелизма и тропа, возможность существования нефигуральных по своей природе образно-языковых структур, не знающих самого разделения на прямой и переносный смыслы, нашей наукой всерьез не принималась (единственное исключение: [Лосев, 1976; Лосев, 1982]).

До сих пор фактически общепринята установка Аристотеля, состоящая в том, что в основе всякой образотворческой деятельности предполагается «непременное наличие буквального значения, стандартного употребления, из которого выводятся сравнения» [Уилрайт, 1990. С. 85]. Справедливо подвергая сомнению как саму эту установку, так и универсальность такого («эпифорического») функционирования метафоры, исследователь показывает, что «новое значение» может возникать не в результате переноса, а в результате «простого соположения» [Уилрайт, 1990. С. 89]. Называя такой образный ход «диафорой», ученый, тем не менее, ее тоже считает разновидностью метафоры. Перед нами ситуация, уже возникавшая в истории науки: вплотную подойдя к выявлению принципиально неметафорического, нефигурального образного языка, исследователь в конечном итоге растворяет его в универсальной и неисторически трактованной фигуральности.

Еще Э.Кассирер, попытавшийся «определить и ограничить ключевое понятие самой метафоры» и предложивший понимать ее как «сознательный перенос названия одного представления в другую сферу» [Кассирер, 1990. С. 35], прекрасно видел: на ранних ступенях образного сознания «то, что кажется при нашей позднейшей рефлексии простым переносом, является <...> подлинной и непосредственной идентичностью» [Кассирер, 1990. С. 39]. И все-таки ученый и эту форму тоже называет метафорой, хотя и «мифологической, а в метафорическом мышлении видит общую «концептуальную форму» мифа и языка [Кассирер, 1990. С. 33]. Близким кассиреровскому термином «первобытная метафора» пользуется О.М.Фрейденберг, хотя она сама же и показала, что метафора в собственном смысле слова даже в древнегреческой лирике еще «не имеет самостоятельного характера и находится в полной зависимости от мифологической семантики образа. До создания тропа, до создания поэтической фигуры греческая лирика не доходит» [Фрейденберг, 1973. С. 123].

Во всех указанных случаях происходит абсолютизация одного

из исторически бытовавших образных языков — тропа. С другой стороны, качественно отличный от тропа *параллелизм*, открытый как факт поэтики еще в XVIII в., до сих пор не осознан в его исторической образно-языковой специфике: для одних исследователей он — стилевая примета фольклора и древней литературы, для других — внеисторический и универсальный принцип искусства [Якобсон, 1987; Баевский, 1977]. Для того, чтобы выйти из замкнутого круга универалистских интерпретаций, следует взглянуть на проблему исторически.

Впервые, как уже отмечалось, к идее двух качественно разных исторических языков поэзии подошел А.Н.Веселовский, точнее — эта идея вытекала из его анализа параллелизма и тропа, хотя не была концептуально эксплицирована. По существу ученый показал, как из первоначального синкретического рядоположения (двучленного параллелизма) развились исторически более поздние тропеические формы образности, принципиально отличающиеся от него своей поэтической модальностью. Поскольку после Веселовского наука приблизилась к выявлению образной структуры, еще более архаической, чем параллелизм, мы начнем анализ именно с нее.

Репрезентативным образцом наиболее архаичного из известных сегодня типов образа (мы назовем его *кумулятивным*) является австралийская песня:

Мараламарала дьигалбуга биндинибинбири марабинди.

Ее буквальный перевод: «Развевающиеся волосы/ семена травы/ треугольный клин/ звезда/ белый кристалл носовой кости». Исследователи, опубликовавшие песню, снабдили ее следующим объяснением: «Вади Гудьяра (букв. «Два человека» — синкретические культурные герои австралийской мифологии, являющиеся и божествами, и людьми, и птицами, и рептилиями.— С.Б.) бегут с развевающимися волосами по равнине, покрытой травой, у которой такие семена. Их белые кости в носу сверкают как звезды» [Берндт, 1981. С. 296].

Такое объяснение — уже интерпретация песни и ее перевод на другой образный язык. Прежде всего, песне здесь придан повествовательный характер, в ней подчеркнуто событийное начало, которое в оригинале едва просматривается из-за уже отмечавшегося в других архаических текстах этого типа — «неподвижного <...> синтаксиса» [Ауэрбах, 1976. С. 123], «стоячего» рассказа [Фрейденберг, 1978. С. 372]. Об аналогичной образной конструкции в древнегреческой литературе исследовательница замечает, что она не имеет длительности, является чем-то плоскостным, точкообразным, не

связанным с предыдущим и последующим и «само внутри себя не знающим связности», не вскрывающим качественных признаков, не развертывающим никаких новых черт и не способствующим движению темы [Фрейденберг, 1978. С. 369, 384]. При этом такая структура «тавтологична тому, что определяет» [Фрейденберг, 1978. С. 384]. Как сами герои песни (Вади Гудьяра) — синкретические существа, и люди, и сама одушевленная природа, так и их образы-атрибуты — волосы, трава, звезда и кость — воспроизводят нерасчлененно-слитный космос. В определенном смысле можно говорить о «дообразной» природе такой целостности: здесь еще не «образ», не особый условно-поэтический мир, требующий иносказательного понимания, а мифологическое слово, являющееся для создателей и слушателей песни «действительностью в буквальном смысле слова» [Лосев, 1982. С. 417]. Мы сегодня склонны воспринимать данный текст как *изображение* Вади Гудьяра, тогда как для носителей архаического сознания *он и есть Вади Гудьяра*, то есть синкретический космос, с нашей нынешней точки зрения трудно отличимый от хаоса. Тем не менее это именно космос, только по-своему организованный.

В объяснении, приведенном выше, искажен как раз главный принцип этой организации, ибо в нем предлагается *сравнение*, которого нет в оригинале. На самом деле песня держится на гораздо более архаическом, чем сравнение, образном принципе: на нанизывании, сочинительном присоединении однородных и аморфных слов-образов (известно, что в архаическом синтаксисе господствуют сочинительные связи при отсутствии более сложного соподчинения частей). Подобная синтаксическая структура, конечно, глубоко значима. В нашем примере волосы, трава, звезда и кость именно присоединяются друг к другу, а отнюдь не сравниваются, ибо сам акт сравнения означал бы, что перед нами качественно разные, исходно отличенные друг от друга явления. Но как раз такого предварительного различия синкретическое сознание не знает. Это, конечно, не значит, что создатели песни элементарно не различают предметов. Но различие, которое усматривает древний человек между феноменами, только количественное, а еще не качественное, да и сами идеи тождества и различия на данном этапе развития сознания еще не успели отделиться друг от друга и затвердеть.

Такой самый архаический из известных нам сегодня образный язык — кумуляция. Само по себе явление кумуляции известно филологии давно [В.Шкловский, 1925; Пропп, 1998; Тамарченко, 1983], но сегодня созревает ее более широкое понимание. Во-первых, осознана ее глубочайшая древность, ибо обнаружены построенные на

этом принципе тексты, восходящие, как думают ученые, к палеолиту. Во-вторых, ему найдены аналогии в палеолитическом искусстве [Топоров, 1972]. В-третьих, наука подошла к пониманию того, что кумуляция предшествует параллелизму как образному принципу. Авторы специальной работы, сопоставив разностадиальные песни (якутские, адыгские, молдавские, украинские и русские), пришли к следующему выводу: «Можно было предполагать, что соположение образов (в частности параллель человек-природа) будет изначальным. Во всяком случае такая идея развивалась А.Н.Веселовским, А.А.Потебней и др. Однако данные привлеченного материала заставляют думать, что это не совсем так. В якутских текстах находим, по существу, не параллелизм, а последовательность действий и перечислений <...>, “накопительный”, описательный способ изображения <...> На таком фоне то стадиальное состояние, которое наблюдается в остальных национальных сериях, воспринимается как существенно новое качество. Именно этой сфере принадлежат типичные явления параллелизма, хорошо известные по “Исторической поэтике” А.Н.Веселовского» [Алиева и др., 1977. С. 86–87].

Видимо, настало время концептуально поставить вопрос о том, что в лице кумуляции мы имеем не частное явление синтаксиса, композиции или сюжета, а наиболее древний из известных сегодня образных принципов, из которого могут быть поняты все последующие, составившие эпоху в поэтике формы, в частности параллелизм и троп. Притом перед нами не музейная старина, а живой и продуктивный образный язык, и без понимания его исторического смысла непонятна не только древняя, но и самая молодая поэзия XX в., которая обнаружила тягу к глубочайшей архаике и сумела наполнить новым смыслом ее формы.

Образный язык кумуляции господствовал в поэзии очень долго, тщательное изучение выявит разные исторические формы его и позволит понять их эволюцию. На сегодняшнем уровне наших знаний мы еще не готовы к решению этой задачи. Но мы уже можем предположить, как совершался переход от кумуляции ко второму эпохальному образному языку — параллелизму. Избранная нами австралийская песня удобна для демонстрации возможности такого перехода.

В нерасчлененно-перечислительном ряду, сливающим волосы, траву, звезду и кость, чуть-чуть намечены более и менее тесные связи между предметами. Очевидно, ближе друг другу волосы и следующая за ними трава (это сближение имеет опору в мифологической семантике, связывающей, как известно, волосы с произрастанием, плодородием и эротической силой), чем каждый из этих обра-

зов — звезде или кости. С другой стороны, более тесно связаны друг с другом и два последних образа, также получая опору в мифологической семантике. Оказывается, что в сплошном перечислительном ряду есть потенциальная возможность попарного сближения его составляющих (волос-травы, звезды-кости), причем один из членов каждой пары представляет собой человеческое, а другой — природное начало (как в будущем параллелизме).

Для понимания отношений между кумуляцией и параллелизмом полезно обратиться к истории изобразительного искусства. Говоря о палеолитической живописи с ее присоединительным принципом, исследователь замечает, что и ритуальное назначение таких произведений, и их сюжет, и композиция в целом — «вынесены за скобки <...> изображения, лежат вовне» текста. Задача последующих периодов в развитии искусства и заключалась в частности в том, чтобы структуру изображения ввести «в скобки, в живописное пространство» [Топоров, 1972. С. 86]. В области литературы параллелизм и оказался, насколько можно судить сегодня, такого рода способом оформления аморфного сочинительного присоединения, стал тем новым образным языком, который, во-первых, сохранил сам сочинительный принцип, а во-вторых, четко структурировал его, придав ему новый вид и смысл.

Сам синкретизм как способ мировидения в параллелизме сохранился. Но в нем преодолена аморфная нерасчлененность и выделены именно природа и человек как два соположенных начала, а это делает синкретизм уже представленным и художественно «разыгранным», а значит проблематичным. Эту особенность параллелизма почувствовал А.А.Потебня. Он отказывался видеть в двучленном параллелизме (по его терминологии — в «параллелизме выражения») исходную образную структуру, ибо сама внутренняя форма его указывает на «затемнение смысла символов, потому что если последние понятны, то и объяснять их незачем» [Потебня, 1914. С. 3].

Действительно, параллелизм несет в себе идею синкретизма в тот исторический момент, когда эта идея перестала быть сама собой разумеющейся: выраженность обоих членов соположения говорит о том, что синкретизм уже нуждается в «доказательстве» и разыгрывании. В терминах индийской поэтики можно сказать, что в параллелизме *выраженным* является как раз различие: оба соположенных явления по своей внешней форме самостоятельны. Но *проявляемым*, то есть внутренней возможностью самого существования этого выраженного различия, является именно синкретизм. Иными словами, синкретизм в двучленном параллелизме — первич-

ный и более глубокий смысловой пласт, тогда как принцип различия еще остается на уровне внешней формы и не обладает самооценностью. Недоучет этой исторически конкретной особенности параллелизма может привести к стиранию его образно-языковой специфики и смешению его с более поздним языком тропа, что и происходит у ряда исследователей⁹.

Итак, в лице кумуляции и параллелизма мы имеем два исходных принципа и два больших этапа образного сознания. Но граница между этими этапами, хотя и очень важная, все же проходит внутри одной большой стадии художественного развития (эпохи синкретизма, по А.Н.Веселовскому), а потому менее существенна, нежели та, которая пролегает между параллелизмом и тропом и обозначает завершение эпохи синкретизма и выход к качественно новому образному языку и новой стадии мирового искусства («риторической» или «рефлексивно-традиционалистской»).

Благодаря исследованиям А.Н.Веселовского мы сегодня знаем, как совершался переход от параллелизма к тропу. После двучленного параллелизма, как показал ученый, возникли другие его формы — многочленный, одночленный, отрицательный. Последний стоит у самой границы эпохи синкретизма. Ведь когда в народной песне поется

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелась,
Добрый молодец кручиной убивается —

то перед нами еще синкретизм: молодец и дерево еще не отделились окончательно друг от друга, хотя уже близки к этому. В самой форме отрицательного параллелизма запечатлено усилие, которое предпринимает сознание человека, чтобы начать четко различать предметы. В нашем примере певец, как бы не умея сразу назвать именно молодца, все же называет его с третьей попытки. В конце концов отрицательная формула (хотя и с трудом) подчеркивает «одну из двух возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь» [Веселовский, 1940. С. 188].

Последующее появление сравнения и метафоры из отрицательного параллелизма было настоящей духовной революцией, значение которой трудно переоценить. В лице тропов, то есть слов, имеющих не буквальное, а переносное значение, человеческое сознание впервые в истории выработало тот язык, который позволил ему выйти из «смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного» [Веселовский, 1940. С. 188]. Не случайно ученый назвал сравнение «прозаическим актом сознания, расчленившего

природу» [Веселовский, 1940. С. 189]. Очевидно, исторический смысл тропа и состоит в том, что в нем исходной точкой, подразумеваемым принципом стало различение, единичное и потенциально личное начало.

Теперь можно четче сформулировать, в чем образный смысл интересующих нас языков. Параллелизм несет в себе идею синкретизма, понимаемого не как поэтическая условность, а как самая настоящая (мифологическая) реальность. Троп — идею различения и условно-поэтической аналогии, которую нельзя принимать за действительность в буквальном смысле слова. Мы привыкли думать, напротив, что троп сближает разные, иногда очень далекие явления, и это действительно так, но пока мы видим только этот аспект тропа, мы учитываем лишь его внешнюю форму. Ведь для того, чтобы сближить явления и найти в них нечто общее, нужно предварительно знать, что они *разные*. В тропе такое знание и составляет его глубокий смысловой слой (внутреннюю форму).

Завершая исследование развития форм образности, основатель исторической поэтики писал: «Метафора, сравнение дали содержание некоторым группам эпитетов; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего словаря и его образов» [Веселовский, 1940. С. 194]. Учитывая же приведенные новые данные, можно констатировать, что уже в первую большую эпоху поэтики — в эпоху синкретизма и его разложения — возникли архетипические формы кумуляции, параллелизма и тропа, данные последующим эпохам художественного развития как имманентно содержательные образные языки. Подчеркнем, однако, что сложилась не просто *совокупность* поэтических языков — сформировался и определенный тип *отношений* между ними.

Факта соотношения языков в поэзии недоучитывал М.М.Бахтин, выделявший, как мы уже отмечали, символ-троп и утверждавший, что смысл его невозможно представить себе разделенным между двумя разными голосами. Последнее бесспорно так. Но с появлением тропа возникла возможность установить определенные отношения между разными образными языками. Проницательность ученого проявилась в том, что он заметил: «Поэтические формы отражают более длительные (чем прозаические формы) социальные процессы, так сказать, “вековые тенденции” социальной жизни» [Бахтин, 1975. С. 113]. Сегодня можно уточнить, о каких процессах идет речь. С возникновением своих первичных форм лирический образ перестал быть моноструктурным, он получил возможность заговорить на взаимосоотнесенных — *мифопоэтических* (кумуляция, параллелизм) и *понятийном* (троп) языках. Локализуясь на гра-

нице двух глобальных моделей мира — мифопоэтической и понятной — лирика оказалась открыта в большое время, постоянно воспроизводящее и переакцентирующее их диалог.

В лирике эпохи синкретизма перед нами только начало этого процесса. Здесь уже наметилась субъектная рефлексия и различение и соответствующая ей рефлексия образная, но это еще только симптомы рефлексивной революции, которая откроет новую эпоху поэтики. Фольклор еще не выработал не только чисто рефлексизирующего субъекта, но и чистых форм иносказания, а троп в нем пока что, по слову О.М.Фрейденберг, только «иное сказывание» традиционных формул параллелизма и их семантики. В интересующем нас аспекте эпоха риторической 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. И в XVII в. теоретик барокко, пытающийся развить традиционные представления, введя в эстетику понятие «остроумия», убежден, что «тропы и фигуры — материал и основа, на которой возводит свои красоты остроумие» [Грассиан, 1977. С. 288]. В значительной степени и современная теория литературы исходит из презумпции фигуральности поэтического языка, недостаточно сознавая, что в основе этого убеждения лежат риторические импликации.

На самом же деле троп (осознающийся в эпоху риторики как субстрат поэтического языка) никогда не был изолированным художественным явлением. Замечено, что хотя «семантика риторического слова твердо ограничена извне», это «не исключает существования под этой явной семантикой другого, скрытого для творящего и воспринимающего сознаний, пласта значений, порожденных еще мифологическим мышлением и в историческом плане являющимся производной основой для риторической семантики». Правда, о мифологической семантике исследователь далее замечает, что «этот план в условиях риторической культуры “глух и нем”, являет собой лишь потенциальную возможность смысла» [Лучников, 1989. С. 50], ибо риторическое слово — слово с редуцированной внутренней формой [Лучников, 1989. С. 46]. Но здесь необходим исторически дифференцированный подход. Факты говорят, что по крайней мере в начальной и конечной точках своего развития риторическое слово более открыто и чувствительно к своей подпочве, чем во времена стабилизации, хотя потенциальная возможность взаимоотношения языков существует всегда.

Более жестко (чем мифологическому) противостоит риторическое слово слову эмпирическому, но и это противостояние не абсолютно. Во-первых, для эмпирического слова проницаемы низкие жанры. Во-вторых, с эмпирическим словом соотносится внутри тропа и так называемый прямой смысл его. Таким образом, и снаружи, и изнутри поэтический язык испытывает давление внелитературной речевой стихии, постепенно приводящее к преобразованию образно-языковой системы лирики. Решающим событием этого процесса оказалось рождение — уже в третью (неканоническую) эпоху поэтики — «простого» или «нестилевого» слова [Гинзбург, 1964].

По определению 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, 1974. С. 28]. В терминах исторической поэтики это означает появление качественно нового типа образного языка, принципиально отличного и от субстанциальных кумуляции и параллелизма, и от рефлексивного тропа. Если риторический язык тропа 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 условно-поэтическую, а субстанциальную модальность, претендуя на то, чтобы быть воспринятым как некая реальность. Этой модальностью «простое» слово перекликается с мифологическим, по существу же они выступают по отношению друг к другу как дополнительные противоположности, представляя собой два предела исторического развития поэтического языка.

Трансформировав замкнутую систему риторического языка, «простое» слово актуализировало и взаимодействие и взаимоосвещение исторических языков лирики. Встретившись с «простым», традиционно-поэтическое слово потеряло свой самодовлеющий характер и оказалось лишь одним из мыслимых языков. Оно перестало быть только изображающим, но вольно или невольно предстало и как изображенное. Но и «простое» слово на этом фоне оказалось вынужденным увидеть себя не как саму реальность, а как определенный язык этой реальности. Впервые в истории лирики складывается ситуация, когда в ней нет единого языка, внутри которого было бы локализовано творческое сознание автора: оно напряженно живет на границах «простого», условно-поэтического и вновь актуализированного (особенно в поэзии XX в.) мифологического слова.

В лирике XX в. «простое» слово завершило период своей экспансии: «из исключения оно становится правилом — тем самым в сущности отменяется прозаизм в качестве принципиального стилистического факта» [Гинзбург, 1964а. С. 179]. Но все дело в том, что, отменившись в качестве «прозаизма», «простое» слово преобразовало всю систему языка лирики — прежде всего *отменило специальный поэтический язык как некую данность* и заставило осознать его как специфическую *заданность* — как *сам язык в его поэтической модальности*.

Этот факт был по-своему осознан и интерпретирован теорией поэтического языка. По формулировке ученого, «поэзия есть язык в его эстетической функции» [Якобсон, 1987. С. 275]. Следует заметить, что данное утверждение имеет силу только применительно к поэтическому языку неканонической эпохи. Ведь ни кумуляция, ни параллелизм, ни троп не были языком в его чисто поэтической функции — они обслуживали сферу гораздо более широкую (ритуала, культа, общественного красноречия и т.д.). Но именно с рождением собственно поэтической модальности художественное слово обрело эстетическую автономию и начало управляться имманентными законами художественного творчества. Этот имманентный принцип художественной речи ученый определил как «высказывание с установкой на выражение» [Якобсон, 1987. С. 275]. Нельзя не заметить, что и это определение справедливо прежде всего применительно к неканонической поэзии, а сама «установка на выражение» объясняется тем, что именно теперь лирическое слово отчетливо предстало не только как изображающее, но и как изображенное (невозможно, конечно, отрицать минимального наличия такой установки и в риторическом слове, но его возможности в этом плане были ограничены характером его рефлексии, которая не распространялась на другие мыслимые языки).

Только став автономным, художественное слово в лирике смогло, во-первых, размежеваться с иными типами слова (мифологическим, риторическим, бытовым), а во-вторых, вступить в диалог с ними и стать *отношением разных исторических языков поэзии* (кумуляции, параллелизма, тропа, простого слова), преобразовав их семантику и сделав ее формой выражения своего специфического содержания. Специфичность же этого содержания не только в авторефлексивности, но и в *поэтической модальности*.

Понятие поэтической модальности было предложено исследователем, который заметил, что в ряде текстов А.Блока внешний мир и его отражения изображены так, что «воспринимающее сознание балансирует между этими мирами, не зная, к какому из них прочнее

прикрепить ситуацию стихотворения». Это создает «особый вид поэтической модальности <...> Стихотворение по своей содержательной структуре связано с материальным миром и немислимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность “модального сознания”, относительность, и тем самым не уместается в границах этого мира, расширяет его» [Максимов, 1981. С. 168–169]. Собственно лингвистический аспект этого понятия был развит исследовательницей, которая начала называть поэтической модальностью такое отношение форм речи к действительности, при котором вероятностными и относительными становятся границы бытийного и компаративного планов слова [Некрасова, 1982. С. 12; Некрасова, 1986. С. 106]. Но поэтическая модальность должна быть понята и более широко: как специфическое отношение слова к действительности, при котором слово не может быть сведено ни к мифологически субстанциальному, ни к условно-поэтическому, ни к эмпирически-бытовому смыслу, а выступает как *принципиально вероятностный, но художественно реализованный мир отношения этих смыслов*.

Когда А.Блок, например, пишет — «О Русь моя! Жена моя!» или —

О нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь? —

то эти строки невозможно понимать как утверждение, имеющее эмпирическую реальность, ни как чисто поэтическую условность. О последнем поэт особенно позаботился. Страна здесь не сравнивается с женой, ибо сам имманентный язык сравнения предполагал бы исходную различенность и условно-поэтическую аналогию. У Блока же сопологаемые явления оказываются синкретически неотделимыми друг от друга благодаря языку двучленного параллелизма, несущему в себе мифологическую семантику и субстанциональность. Но и ориентация на язык параллелизма не означает простого возвращения к нему. Новизна блоковской (и шире — символистской) поэтики состоит в том, что в символе древний параллелизм оказывается разомкнутым. Природа, женщина, родина, Душа мира, не теряя своей эмпирической определенности [Максимов, 1986. С. 81–82], не становясь поэтической условностью и не отождествляясь мифологически, тем не менее перетекают одна в другую. Притом эти облики не только сменяются в образе, но и присутствуют в нем одновременно, многослойно мерцают. «Но густых рябин в проезжих селах Красный цвет зареет издали» — «А вдали. Вдали

призывно машет Твой узорный, твой цветной рукав» — «Научи ты в даях необъятных, Как и жить, и плакать без тебя!» — Здесь рябина (да еще в прозаическом контексте — «в проезжих селах») становится без всякого сравнения и без метафоризации — рукавом возлюбленной, а сама возлюбленная — родиной, что не снимает определенности каждой из этих образных ипостасей и ведет не к слиянию, а к мерцанию их друг сквозь друга.

В.Хлебников дал формулу такой модальности, назвав ее «некоторым много, неопределенно протяженным многообразием, непрерывно изменяющимся» [Хлебников, 1940. С. 319]. В его собственном стихотворении «В этот день голубых медведей» перед нами тоже и «простое» слово (медведь, пробуждающийся от зимней спячки), и метафора (облака), и мифологическая параллель к «я» (то, что при взгляде со стороны предстает облаком и медведем, при внутреннем провидении оказывается «я»), причем все эти ипостаси мы вынуждены держать в сознании в цельно-раздельном виде — как некое неопределенно протяженное многообразие).

Внутренняя мера лирической целостности

До сих пор мы рассматривали субъектную и образно-речевую структуры в их раздельности, хотя и отмечали в самой общей форме связь между ними. Теперь же сосредоточим свое внимание на их единстве, что поможет выявить внутреннюю меру лирической целостности.

Когда речь идет о ранних этапах развития лирики, корреляция ее субъектного и образно-речевого планов достаточно очевидна. Исходным типом лирической целостности был субъектно-образный синкретизм. Собственно образный синкретизм был изучен А.Н.Веселовским, и это открытие составило эпоху в исторической поэтике. Сегодня, однако, ясно, что описанный ученым образный синкретизм сам был следствием синкретизма субъектного. Выяснение этого факта требует понять кумуляцию и параллелизм как образные формы синкретизма, а тропы, рождающиеся в процессе его разложения, — как образную форму субъектной дифференциации и рефлексии. В то же время выясняется, что появление тропов в фольклоре — лишь предвестие новой стадии развития литературы.

Однако интересующая нас целостность не ограничивается отношениями корреляции либо однонаправленного порождения образно-речевого плана субъектным. Чтобы увидеть это, присмотримся к народной песне.

Ничего ты, поле, не спородило!
Спородило, поле, част ракивов куст.

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

[Соболевский, 1885].

В этой песне нет явных форм субъектного синкретизма, но смена речи повествователя речью героя воспринимается как уже знакомый нам и типичный для фольклора переход от третьего лица к первому в акте высказывания. Обратим внимание и на идеальную симметрию двух речей: 7 и 7 строк. Но симметрия тут не только количественная. Перед нами две *прямые речи*. Ведь песня не только завершается прямой речью героя, имеющей апострофу, но и открывается апострофой — «авторской прямой речью, принимающей вид обращения» [Алиева и др., 1977. С. 99]. Все это — и структура прямой речи, и ее обращенность, и идеальная симметрия — сближает высказывание повествователя с высказыванием героя и создает параллелизм их, выявленный в параллелизме мотивов и образов.

Мы имеем в виду именно параллелизм, а не простую перекличку: образы речи героя оказываются вторыми членами параллели, первые члены которой — в речи повествователя. Партия повествователя завершается мотивом коня — партия героя им начинается. Затем в речи героя возникает мотив *отца и матери* — в речи повествователя ему соответствует мотив *поля и порождения*, а сам герой имеет параллель в *кусте* повествовательного фрагмента (в нашей песне — в самом начале ее — куст и тело молодца находятся лишь в пространственной связи, но, исходя из знания мифологической семантики и законов параллелизма, можно с уверенностью говорить, что это след былого синкретизма, и в своей более архаической форме подобный зачин должен был звучать примерно так: «Ничего ты, поле, не спородило, Спородило, поле, част ракивов куст. Ничего вы, отец с матерью, не спородили, Спородили вы, отец с матерью, доброго молодца»). Наконец, завершающим партию героя мотивам «женила пуля» и «обвенчала сабля» соответствует центральная часть повествовательного фрагмента: в головах — сабля, в ретивом — пуля.

Соотнесенность мотивов пули и сабли в двух частях песни про-

анализирована фольклористом [Еремина, 1978. С. 46–47], но без учета их субъектно-речевой локализации. Между тем принципиально важно, что в первый раз слова о сабле и пуле входят в речь повествователя и именно в ней имеют неинносказательный характер, а второй раз они повторены в речи героя, где приобретают метафорический смысл. То, что исследовательница называет здесь «скрытой метафорой», является тропом только в пределах изолированного голоса героя, в контексте же всей песни — это второй член параллелизма. Данный специфический параллелизм *порожден* особой формой субъектного синкретизма на стадии его разложения, но параллелизм же и *выражает* синкретизм, выводя его из сферы потенциального порождающего принципа в сферу актуального художественного факта. Получается, что между субъектной и образно-речевой структурами возникают отношения не просто корреляции или одностороннего порождения, а *взаимного порождения на разных уровнях художественного целого, проявленном и выраженном*.

Вывявленная мера сохраняется и в другом историческом типе лирической целостности, складывающемся в эпоху риторики. В нашем примере была намечена граница эпохи синкретизма: уже появилась минимальная субъектная рефлексия (две «речи») и порожденная ею рефлексия образная (метафора), но это еще только симптомы нового типа целостности. Пока еще один субъект окончательно не отделен от другого, а рефлексивная образная модель (метафора) не отпала от параллелизма и выступает в качестве одного из его членов. В эпоху же риторики прогрессирующая личностная рефлексия приводит к тому, что между словом и обозначаемым им явлением начинает уже непосредственно *помещаться субъект* [Матхаузерова, 1976].

Правда, и теперь еще этот субъект — не новоевропейская автономная личность, а личность «парадигматическая», но ее рефлексия изнутри преобразует традиционные образные структуры, которые имеют тенденцию становиться из субстанциальных и параллелистских — условно-поэтическими и тропеическими. То, что в мифе (и основанном на нем параллелизме) было «действительностью в буквальном смысле слова, то есть действительными событиями и во всей реальности существующими субстанциями», то в сфере метафорической образности оказывается «феноменально и условно трактованным» [Лосев, 1982. С. 417]. И все же как до самого конца этой эпохи не была преодолена парадигматичность субъектной сферы, так и в плане образном мы наблюдаем неизживаемую субстанциальность — даже в барочной поэзии, несмотря на ее преизбыточную тропеичность.

Пример такой неизживаемой субстанциальности — «Разговор с Анакреоном» М. Ломоносова. В этом своеобразном стихотворном диалоге создается аллегорический образ России, но он соотносится со стихотворением Анакреона, в котором дан портрет возлюбленной, благодаря чему устанавливается связь:

Напиши любезну мне — Изобрази Россию мне.

И если дальше возникает «эротизированный образ женщины России» [Пумпянский, 1983. С. 26], то он оказывается развитием этого соположения, открывающим за риторическим словом (олицетворением) архаический двучленный параллелизм женщины-страны. Заметим, что древний параллелизм возвращается здесь в лирику, разделенным на разные голоса, и только в совокупности этих голосов («Ломоносова» и «Анакреона»), благодаря данной субъектной структуре он является именно параллелизмом. В пределах одного голоса «Ломоносова» он стремительно теряет свой субстанциальный характер и становится условно-поэтическим образом — аллегорией.

Когда речь идет о неканонической лирике, то связь ее субъектной и образно-речевой структур представляется не столь очевидной и потому требующей специального рассмотрения.

Исходным началом в неканонической лирике, как мы уже отмечали, становится автономное «я», интенции которого направлены не столько на «мы», сколько на «другого», благодаря чему межсубъектные отношения принимают новый характер. Изменение статуса «я» имело важные последствия для образной сферы. Во-первых, превращение самоценного «я» в точку отсчета привело к новой ситуативности лирического образа: от «суммарной эмоции или вечной темы» риторического искусства поэзия пришла к «единичному, психологически конкретному событию» [Гинзбург, 1964. С. 213]. Во-вторых, индивидуализировался и деканонизировался сам язык лирики, что нашло выражение в рождении «простого» слова.

Но выстраивая этот ряд новаций неканонической лирики, мы пока вскрываем лишь одну сторону становящейся художественной целостности, именно ту, которая обусловлена новым статусом «я». Для лирики столь же важное значение имела и ориентация этого «я» на «другого», выразившаяся в способности субъекта речи смотреть на себя со стороны, а также в росте неосинкретических и диалогических форм высказывания и в появлении таких структур, в которых точкой отсчета в субъектной сфере становится не изолированное «я», а исходная целостность «я» и «другого» [Бройтман, 1988]. Во всех этих случаях возникает особого рода субъектная дополни-

тельность, связанная двусторонними отношениями с дополнительностью образной.

Сам факт корреляции между субъектной и образной структурами в какой-то мере известен. Так замечено, что возникшая в русской лирике пушкинской поры игра компаративным и бытийным планом слова начинает активно участвовать в «видоизменениях лирического сюжета, создавая наряду с другими средствами особый образный рисунок, при котором лирический герой приобретает как бы свое зеркальное отражение, как бы раздваивается, получая возможность посмотреть на себя со стороны» [Некрасова, 1986. С. 105]. Однако данное наблюдение должно быть уточнено. На самом деле именно изменения в субъектной сфере, в нашем случае обретенная субъектом речи способность видеть себя как «другого», инспирирует поэтическую модальность образного плана и художественно оформляется им. Точно так же именно благодаря неосинкретизму — «принципиальной субъектной неопределенности» — лирики Фета [Корман, 1978. С. 110] рождается, оформляя художественную структуру, образный неосинкретизм его поэзии, оказавший мощное влияние на последующую поэзию. Слово Фета может соединять в себе разные значения (в том числе прямые и тропические), каждое из которых актуализируется в зависимости от того, как мы истолкуем вероятностного по своей природе субъекта речи или героя стихотворения [Григорьева, Иванова, 1985. С. 59].

При другом типе субъектной организации — диалогических формах высказывания — возникают иные образные возможности, в частности интенции субъектов могут превратиться в ориентированные друг на друга исторические языки лирики. Так в качестве языков вступают у Пушкина в диалог романтическая интенция героини и постромантическое сознание субъекта речи («Что в имени тебе моем?») или народно-поэтическое сознание героя и «я» («Бесы»), а у Лермонтова, Тютчева, Ап. Григорьева, Полонского — современное расчлняющее и дорефлексивное сознание [Бройтман, 1997]. Перед нами репрезентативная черта неканонической лирики, которая не только наследует уже сложившиеся исторические типы субъектно-образной целостности, но и включает унаследованные формы в некую метациелостность, в которой они становятся вторично разграниченными. В этом причина все возрастающей роли метастихотворений («автометаописаний») в поэзии XIX–XX вв.

Есть основание считать, что метастихотворение появляется уже у немецких («трансцендентальная поэзия» или «die Poesie der Poesie») и французских романтиков [Топоров, Цивьян, 1990] и в русской постромантической поэзии («Осень» Пушкина). Во второй

половине XIX — начале XX в. оно — характерная примета как западной (Ницше, Малларме, Гофмансталь) [К.Песталоцци, 1970], так и отечественной литературы (К.Случевский, А.Блок, О.Мандельштам, Б.Пастернак, В.Хлебников и др. [Бройтман, 1997]). Сегодня более или менее осознана его образная природа: это «образ образа», притом в двух отношениях. Во-первых, это автономный и завершенный в себе художественный мир, являющийся в то же время «неким порождающим из себя новые образы устройством» [Топоров, 1981. С. 7]. Во-вторых, это интертекстуальная по своей природе структура, в которой ориентация на «чужое» слово дорастает до мыслимых в лирике пределов взаимоосвещения своего и чужого текста. Менее осознан данный феномен в плане субъектно-порождающих отношений. Присмотримся в этом ключе к стихотворению О.Мандельштама «Я не слышал рассказов Оссиана», в котором, как принято считать, поэтика интертекстуальности обретает свое самосознание [Ораич, 1988. С. 118]. Будем при анализе четко различать два аспекта (часто смешиваемые): отношение «я» и «другого» (интерсубъектность) и «своего» и «чужого» (интертекстуальность).

С первой же строки «я» и «Оссиан» выступают у Мандельштама, кажется, как различные субъекты. Во второй половине стихотворения возникает новая субъектная соотнесенность: «я» — «чужие певцы». Тут по сравнению с первой строкой усилено начало «другости» субъектов, но в то же время за множественным числом начинает мерцать возможность нового отношения: не «я-другой», а «я-мы», что прямо реализуется в третьей («Мы презирать заведомо вольны») и своеобразно преломляется в четвертой строфе —

И снова скальд чужую песню сложит
И, как свою, ее произнесет.

Здесь субъектная структура, заданная в начале стихотворения, преобразована качественно. Вместо различных «я» и «другого» (Оссиана) перед нами неосинкретический субъект. Ведь «скальд» — это и «Оссиан», и «чужие певцы», и «мы», и — самое главное — «я», но изменивший на себя точку зрения и увидевший себя как другого. И если в начале стихотворения «другим» был Оссиан, то теперь «другим» становится само «я», уравненное в своей «другости» с каждым певцом.

Кажется, что субъектная сфера стихотворения эволюционирует от различения «я» и «другого» к некоему неосинкретическому субъекту, в лоне которого «другость» оказывается обращенной на «я», то есть мы видим *обращенно интерсубъектную структуру*. Она могла возникнуть только в эпоху неканонической поэтики, когда

был преодолен наивный синкретизм субъектной сферы и достигнуто различие «я» и «другого», но само это различие перестало быть единственной точкой отсчета и родилась дополнительность уже различных субъектов. В такой целостности «я» уже не осознает себя находящимся в «абсолютной перспективе видения реальности» (Мамардашвили) и знает о своей непривилегированности, о том, что «я вовсе не я, а только один из них и больше ничего» [Анненский, 1979. С. 174].

До сих пор мы подчеркивали движение субъектной сферы от различенности к дополнительности. Теперь следует сказать, что уже с самого начала в стихотворении была эта дополнительность. Дело в том, что в 1–2 строфах между «я» и «Оссианом» стоят *рассказы Оссиана* и образы этих рассказов («поляна», «Шотландии кровавая луна», «переключки ворона и арфы», «дружинники»). Не данные в личном опыте «я», эти образы тем не менее непостижимо присутствуют в его творческом сознании, связывая его с легендарным бардом. Эта изначально сближающая субъектов реальность — особого рода: не просто феномены предметного мира (луна, поляна и т.д.), но и образы общего для субъектов текста культуры, то есть перед нами реальность интертекстуальная. Оказывается, в нашем стихотворении *интертекстуальность является образной формой интесубъектной целостности*, хотя она же и дает последней актуальное художественное существование, как и в уже проанализированных фольклорном тексте и стихотворении Ломоносова.

Сопоставляя внутреннюю меру неканонической лирики с уже отмеченными историческими формами этой меры, мы видим следующее. Во-первых, и в неканонической лирике не возникает чистой объективации героя, но наряду с синкретизмом и нераздельностью-неслиянностью появляется дополнительность и неосинкретизм субъектов. Во-вторых, рождается новый уровень рефлексивности — авторефлексивность, благодаря чему исконная для лирики связь субъектной и образной структур приходит к самоосознанию, предельно эксплицируется и переводится в метаплан. В-третьих, перед нами новый — интертекстуальный — уровень образности.

Собственно интертекстуальным был и фольклорный текст, поскольку он пользовался языком постоянных художественных формул, имевших «хоровой» и «синкретический» характер [Мальцев, 1989. С. 88–89], принципиально безавторских («поэтика формул — предел безличности») [Гаспаров, Рузина, 1978. С. 191] и спроецированных не на непосредственные реалии быта, а на традицию [Мальцев, 1989. С. 136]. Интертекстуален в принципе и риторический текст, ориентированный на «общие места», не имеющие личного

автора, но уже допускающие рефлексия и ставшие сигнификативными (в отличие от фольклорной формулы, которая «онтична» и «не допускает синонимических замен») [Мальцев, 1989. С. 52]. В неканонической лирике на смену поэтике формулы и топоса приходит поэтика реминисценции — «предел индивидуальности в поэзии» [Гаспаров, Рузина, 1978. С. 191] и новый уровень интертекстуальности.

Анализ родовых свойств лирики в их историческом освещении позволяет приблизиться к тому, чтобы определение интересующего нас рода литературы стало «адекватно всей эволюции определяемой формы» [Медведев (Бахтин), 1928. С. 46], хотя работу в этом направлении следует считать только начатой. Очевидно, теории лирики придется надолго уйти в область исторической поэтики, которая даст необходимый материал для корректных научных выводов. Но и углубление в историю не снимает проблем методологии. Выявленные три исторических концепции лирики еще требуют их собственного критического анализа и соотнесения.

С одной стороны, античный и новоевропейский подходы уже обнаружили свою неполноту: современная лирика не поется, в ней говорящий может менять свое лицо, в целом ряде случаев лирическое произведение не может быть определено через понятия «внутреннее» и «субъективное». Кажется, что лишь понимание лирики как специфической формы отношения субъектов обладает эвристической силой, достаточной для освещения всех существовавших исторических форм и самой внутренней меры этого рода литературы. С другой стороны, все три выделенные дефиниции составляют системное единство и нуждаются друг в друге, даже в какой-то мере содержатся одна в другой, ибо с разных точек зрения описывают исторические формы феномена. Так, уже в античной теории присутствует то, что впоследствии могло быть интерпретировано как «субъективность» (поэт «не меняет своего лица») и интерсубъектность (одержимость поэта Музой), но присутствует в имплицитной форме — это свидетельствует о неразвернутости данных планов в самой лирике того времени. Но и современная теория вводит критерии, действовавшие в лирике предшествующих эпох во многом потенциально, а потому вынуждена, говоря о прошлом, описывать его в своих терминах. Видимо, задача исследователя сегодня — избежать естественной неполноты каждой из теоретических концепций лирики и снять их противоречия исторически.

- ¹ Для обозначения первой стадии предложены также термины: эпоха фольклора [Теория литературы, 1962–1965], дорефлексивный традиционализм [Аверинцев, 1981], мифопоэтическое художественное сознание [Историческая поэтика, 1994]. Вторую стадию называют «эпохой поэзии» [Теория литературы, 1962–1965], риторики [Курциус, 1954], рефлексивным традиционализмом [Аверинцев, 1981], традиционалистской [Историческая поэтика, 1994]. Третью — эстетикой противопоставления [Лотман, 1970], нетрадиционалистской [Аверинцев, 1981], неканонической, индивидуально-творческой [Историческая поэтика, 1994].
- ² Мы не оговариваем специально, хотя это тоже значимо для античной теории, что во времена Платона и Аристотеля не существовало обобщенного термина «лирика» и философы пользовались для ее обозначения терминами «мелическая поэзия» и «дифирамб» [Толстой, 1958. С. 63].
- ³ По Китсу, индивидуальность лирика — «не существует», у поэта «отсутствуют характерные признаки», он — «безымянен». «Поэт — самое непостижимое из всех созданий; он вечно стремится заполнить собой инородное тело», «поэт — безличен». «Стыдно признаться, но ни одно слово мое не может быть принято на веру как выражение моего собственного “я”» [Китс, 1980. С. 358].
- ⁴ См. известное высказывание Новалиса: «Не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении, — и не там ли мы имеем собственно эпос, где всего лишь преобладает эпос, и т.д.» [Новалис, 1934. С. 130]. Ср. у Жан-Поля: «Если чувствование принять за общее, за обращающуюся кровь всей поэзии, то литературные роды будут отрывочные, сами по себе живущие члены исполинских тел поэзии» [Жан-Поль, 1887. С. 255].
- ⁵ Так Ф. Шлегель предлагает четыре критерия. Помимо определения лирики как «поэзии чувства», в отличие от эпоса — «поэзии созерцания» [Шлегель, 1983. С. 61], он устанавливает дефиниции родов по признаку «праисточника чувства»: эпос — чистое воспоминание, лирика — внутреннее томление, драма — истинное вдохновение [Шлегель, 1983. С. 368–369]. Затем основанием деления родов выступает их соотнесение с телом (драма), душой (эпос) и духом (лирика) [Шлегель, 1983. С. 331–332]. Наконец, подходя к литературным родам с точки зрения их места в структуре целого (поэзии), он выделяет: исходный пункт (эпос), среднюю область (лирика) и вершину органического развития в поэзии (драма) [Шлегель, 1983. С. 355].
- ⁶ Об этой тенденции в западной науке: [Верли, 1957. С. 98–111]. В русской науке см.: [Овсяннико-Куликовский, 1911; Тимофеев, 1955].
- ⁷ См. и следующее место: «Формально-содержательные определения разновидностей героя: характер, персонаж, положительный, лирический герой и их подразделения — почти нераспространяемы на потенциально-го героя, относясь преимущественно к моментам его актуализации в действительности» [Бахтин, 1986. С. 156].

- ⁸ В принципе признавая, что и в лирике межсубъектные отношения могут принять диалогическую форму, ученый отмечал, что диалогизированный образ имеет место в хронологически столь удаленных друг от друга художественных феноменах, как горацианская лирика, лирика Ф.Вийона, Г.Гейне, О.Барбье, Ж.Лафорга, К.Случевского, И.Анненского, А.Белого, отчасти Н.Некрасова [Бахтин, 1972. С. 342; Бахтин, 1979. С. 91, 105, 149–150].
- ⁹ Так получается, например, у Ю.Лотмана, который считает, что в параллелизме действует не принцип синкретизма, а принцип аналогии. При таком подходе параллелизм становится неотличим от тропа: «Там, где мы будем иметь дело с параллелизмом на уровне слов и словосочетаний, между членом-объектом и членом-моделью будут возникать отношения тропа» [Лотман, 1964. С. 88–89].

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦИКЛИЗАЦИЯ ЛИРИКИ

Проблема целостности литературного произведения, его границ, а также характера связей с другими литературными произведениями в контексте авторского творчества в последнее время все больше занимает теоретиков и историков литературы. Одним из выделившихся внутри данной проблематики направлений можно считать исследование художественной циклизации литературных (пока чаще лирических) произведений. Однако многообразие циклических форм в литературе настолько велико, а представления о них настолько противоречивы, что в литературоведении до сих пор нет еще более или менее ясного понимания того, что же собственно следует понимать под словом «цикл»? Существуют ли границы его применения? Возможно ли использование его в качестве научного понятия? Почти любая попытка разобраться в слове неминуемо приводит нас к его истории, к бездне исторических коннотаций. Приходится начинать *ab ovo*.

В Древней Греции слово «цикл» (*kuklos* — в пер. с греч. «круг», «круговорот», лат. *ciclus*) обозначало сосредоточение и изображение некоего ряда событий, либо фактов внутри круга, т.е. имело, может быть, еще и такой смысл, который мы вкладываем сегодня в понятие «эн-цикло-педия» (букв. от греч.— *enkyklopaideia* в круге обучения). «Кикликами», как известно, называли еще поэтов ионической школы (VIII в. до н.э.), которые, подражая Гомеру, в краткой форме перерабатывали сюжеты и мотивы его сказаний о богах и героях¹.

В европейской теории искусства цикл как поэтологическое понятие впервые возникает на рубеже XVIII–XIX вв., в период становления романтизма. Один из теоретиков немецкого романтизма А.В.Шлегель в статье «О рисунках к стихотворениям», говоря о «цикле картин», писал, что «в циклической форме могут выступать такие явления, которые только благодаря предшествующему или последующему становятся полными»².

Оставляя пока без специального рассмотрения другие факты вхождения понятий цикла и циклизации в европейскую культуру пе-

реломной эпохи, отметим, что многие исследователи придают им характер закономерности. С точки зрения А.В.Михайлова, «понятие (понимание) цикла складывается в критический момент — на самом водоразделе между гетевской эстетикой и эстетикой позднейшей, психологической, психологизированной, вобравшей в себя все романтические импульсы начала XIX века» [Михайлов, 1988. С. 641].

Несмотря на то, что слова «цикл, циклизация, цикличность» в дальнейшем становятся достаточно употребительными (например, они нередко встречаются в переписке поэтов эпохи романтизма, в высказываниях литературных критиков), они мало что прибавляют к уточнению цикла как поэтологического понятия. Критическое сознание эпохи естественно «отставало» от реального литературного процесса. Многие лирические явления той поры, имплицитно относящиеся к циклическим образованиям, собственно циклами, как правило, не назывались. Свои стихотворные объединения Гете, например, никогда не обозначал таким словом, хотя оно и присутствовало в его богатейшем лексиконе. В ходу были другие определения. То, что мы теперь называем циклами, в первой половине XIX века предпочитали называть «лирической поэмой» или «лирическим романом». Исключение в немецкой поэзии той поры в этом смысле, пожалуй, составил только Гейне, разделивший свое «Северное море» («Die Nordsee») на «первый» и «второй» циклы: «Erster ciclus» и «Zweiter ciclus».

Необходимо, впрочем, иметь в виду еще и то обстоятельство, что различные обозначения циклических форм в литературе в общеевропейском контексте могли иметь и свои национальные языковые варианты. Например, возникавшие в русской лирике первой половины XIX века собственно циклические образования по характеру названий довольно далеко отстояли от греко-латинских корней слова «цикл». Их предпочитали именовать чем-то вроде особых поэм, а, чаще, ансамблей стихотворений. Так, Н.Ф.Щербина в послании к В.П.Гаевскому от 13 ноября 1854 года писал: «Все пьесы этой тетради (имеется в виду цикл «Ямбы и элегии». — М.Д.) выражают собой разные стороны или оттенки одной идеи, которая проведена через весь ансамбль стихотворений, так что все вместе они составляют как бы одно целое» [Щербина, 1970. С. 540]. Заметим, что в данном высказывании поэта слово «ансамбль» (от французского «ensemble» — стройное целое, совокупность, система) достаточно точно характеризует форму и содержание цикла. Здесь явно чувствуется французское влияние. «Ансамблем стихотворений» называл, например, свои «Цветы зла» Ш.Бодлер [1961. С. 11].

Первые серьезные попытки осмысления природы циклизации в

русской лирике принадлежат самым творцам поэзии, впервые осознавшим это явление как новое качество словесно-художественного творчества, В.Брюсову, А.Белому, А.Блоку.

В предисловии к сборнику своих стихотворений 1923 года сущность лирической циклизации А.Белый пытался объяснить, исходя из природы самого лирического творчества. Художественная циклизация в лирике для него — это прежде всего производное, некая результатанта творящего и воспринимающего сознаний. «Кроме формальных достоинств каждого из стихотворений есть нечто не поддающееся оценке,— писал А.Белый,— каждое произведение имеет свое “зерно”, не прорастающее сразу в душу читателя <...> Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется “зерно” каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом “порознь”» [Белый, 1966. С. 550].

Несмотря на несколько запутанную терминологию («общее целое», «цикл», «индивидуальный стиль»), выстраиваемую А.Белым как рядоположную, в этом высказывании, на наш взгляд, проступает главная идея: лирическое творчество — это органическое целое, и одной из форм этого целого наряду с отдельным стихотворением является другое органическое целое, вытекающее из первого, — лирический цикл. Развивая эту мысль, в другом месте своего предисловия А.Белый высказывается более определенно: «Уметь составить из письменных отрывков цикл — обеспечить доступ читателя или слушателя к их ядру, к целому, не преломимому частями, но преломляющему эти части. Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении; и — часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирики не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (и первые строчки, сложенные в душе, редко бывают первыми строчками написанного стихотворения), так в общем облике целого творчества хронология не играет роли: должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами» [Белый, 1966. С. 551–552].

Логика рассуждений А.Белого сталкивается, на наш взгляд, с трудноразрешимой проблемой — проблемой границ художествен-

ной целостности как самого цикла, так и составляющих этот цикл отдельных произведений. Соотношение целостности лирического цикла и целостности отдельного лирического произведения решается в пользу цикла. Согласно представлению А.Белого, отдельное стихотворение — это только «отрывок», находящий свое окончательное место лишь в цикле или книге стихов.

Как видим, художественная циклизация понималась А.Белым в свете собственных эстетических представлений, главным из которых, по-видимому, следует считать определенное (символическое) воплощение некой универсальной картины мира, требующей в свою очередь «обстоятельного» и концептуального ее разворачивания, пусть хотя это и касалось бы только лирики. И поскольку важнейшим в этом воплощении становилось целое, то оно и подчиняло себе часть, превращало его лишь в условие своего собственного становления и функционирования. Согласно концепции А.Белого, цикл призван «облегчить» доступ читателя к «целому, не преломимому частями, но преломляющему эти части». Поэтому правильнее, наверное, будет говорить не о том, что А.Белый, скажем, недооценивал целостность отдельного произведения, но о том, что А.Белый специфически эту целостность отдельного лирического произведения понимал. Мы бы сказали, что это было понимание целостности «отрывка». Отдельное стихотворение мыслилось не самостоятельно, но как часть целого. Художественный образ мира создавался поэтами рубежа веков не столько отдельными произведениями (текстами), сколько «ансамблями» произведений (контекстами), поэтому в ходу были не только малые, но и большие формы лирического творчества, такие как «лирический цикл», «лирическая поэма», «книга стихов», именовавшаяся еще иногда жанром «лирического романа». Об этом, в частности, писал в своем предисловии к книге стихов «Urbi et Orbi» В.Брюсов: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» [Брюсов, 1903. С. 3].

Таким образом, целостность лирического цикла понималась поэтами рубежа веков как целостность, равная «большому произведению», состоящему из отдельных частей или глав, в цикле — стихотворений. Не удивительно поэтому, что в творческой практике

поэтов той поры встречались попытки прямого отождествления цикла с жанрами большой эпической или лиро-эпической формы. Существует предположение, что свой цикл «Снежная маска» А.Блок первоначально намеревался назвать поэмой, а поэму «Двенадцать» — циклом.

Итак, в конце XIX — начале XX вв. понятия цикла и циклизации прочно входят в литературно-критическое сознание как категории художественного творчества. Под лирическим циклом стала подразумеваться такая совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая была способна воплотить целостный взгляд на мир («поэму души», «поэтическую идеологию», «роман» или «трактат» в стихах), выразить художественную волю автора. Наиболее отчетливо, на наш взгляд, эта мысль нашла свое выражение в том же предисловии А.Белого к сборнику стихотворений 1923 года: «Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических, или рассыпанных кусочков целого картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другими, как система арок рисует целое готического собора» [Белый, 1966. С. 551].

Важно подчеркнуть, что проблема лирической циклизации прочно связывалась А.Белым с проблемой лирического творчества вообще. Примечательно, что закономерности возникновения лирической циклизации А.Белый не пытается объяснить только современным ему поэтическим творчеством. Напротив, само явление художественной циклизации он рассматривает как явление искусства. В качестве примеров циклизации в музыке А.Белый называет творения «великих композиторов прошлого» Шумана и Шуберта, из творцов лирических циклов в поэзии XIX века вспоминает Баратынского.

На наш взгляд, необходимо отметить еще один аспект понимания художественной циклизации у поэтов рубежа веков, в частности, у А.Белого. С одной стороны, циклизация рассматривалась ими как способ выражения авторской художественной концепции мира, с другой — как способ организации читательского восприятия (понимания) этой художественной концепции. Заклучая свое предисловие к сборнику стихотворений 1923 года, А.Белый говорит об этом вполне определенно: «Пусть читатель откроет сам содержание моего романа. Я даю ему в руки целое: понять, что представляет

собой оно,— дело читателя» [Белый, 1966. С. 553]. Следует признать, что категория «читатель» в контексте художественного лирического цикла еще не получила своей должной разработки в современном цикловедении. Между тем, актуальность ее очевидна.

Если все сказанное попытаться привести в некую систему, то теоретические воззрения на проблему художественной циклизации можно свести к следующему:

1. Основной пафос концепции художественной циклизации в лирике состоит в утверждении ее глубокой и органической связи с индивидуальным творчеством поэта и системой его художественных образов.

2. Образование циклических форм (собственно циклов, равно как и книг стихов) может истолковываться и как следствие действия всеобщего для лирики онтологического закона: каждое отдельное лирическое произведение потенциально может вступать во взаимодействие с другими лирическими произведениями в контексте творчества поэта.

3. Целостность циклической формы (главным образом лирического цикла) приравнивается к целостности произведения большой жанровой формы: поэмы, романа в стихах.

Таковы основные, на наш взгляд, наиболее заметные черты художественной циклизации в лирике, обнаруженные ее первыми теоретиками: А.Белым, В.Брюсовым, А.Блоком. Благодаря поэтам рубежа веков понятие циклизации все больше становилось поэтологическим понятием. В их теоретических исканиях нетрудно увидеть и корни современного знания о лирическом цикле.

Прослеживая историю становления понятий «цикл» и «циклизация», нельзя не отметить появления в дальнейшем и множества других, так сказать, его «боковых» значений.

Вопросы художественной циклизации литературных произведений возникли, например, в 1920-е годы в связи с проблемами текстологии и критики поэтических текстов. Об этом писал, в частности, Г.О.Винокур. Согласно его рассуждениям, скажем, «понятие «собрание сочинений» не есть абстрактная сумма слагаемых, а нечто цельное и конкретное. Как и отдельные тексты, собрание сочинений есть также особая структура и особый знак какого-то особого содержания. Когда мы читаем «Фауста», нам важно и существенно знать, что автор этого произведения есть одновременно и автор «Вильгельма Мейстера». «Собрание сочинений», другими словами, образует особого рода контекст, в отвлечении от которого отдельная часть его не может быть верно истолкована. Поскольку это действительно так, форма этого контекста, композиционные

начала этой особой структуры снова должны найти свое единое выражение, независимо от того, предназначаем ли мы собрание сочинений для ученого-филолога или для рядового читателя» [Винокур, 1927. С. 110–111].

В данном случае интересна попытка рассмотреть «собрание сочинений» писателя (не случайно это выражение заключается в кавычки и используется как понятие) как особую художественную форму (контекст), обладающую известной целостностью. «Перед критикой текста,— писал Г.О.Винокур,— возникает в связи с этим новая задача, которая состоит в том, чтобы, помимо установления подлинности отдельных частей и отрезков этого широкого и общего контекста, установить также самый этот контекст в его подлинных формах» [Винокур, 1927. С. 111].

Практически решение этой проблемы Г.О.Винокур свел к ответу на два вопроса: 1) какие отдельные тексты данного писателя входят в собрание сочинений как особую художественную (не издательскую!) форму; и 2) как должны быть расположены отдельные тексты внутри собрания. Интересно его стремление найти «художественные основания» таких собраний литературных произведений. Однако, ставя вопрос о проблеме художественного отбора автором своих произведений для «собрания сочинений», Г.О.Винокур ограничивается лишь констатацией необходимости «интерпретации каждого отдельного факта». «Следует, однако, внимательно учесть те высокой сложности затруднения, которые стоят перед ученым издателем поэтических текстов при решении этих конечных проблем поэтической критики,— пишет Г.О.Винокур.— Нужно действительно чувствовать в себе конгениальность изучаемому поэту, чтобы раскрыть в сумме стихов циклы стихов, не указанные нам прямо автором» [Винокур, 1927. С. 125–126]. Слова «раскрыть в сумме стихов циклы стихов» явно восходят к А.Белому, хотя Г.О.Винокур придает им более широкий смысл.

Следует сказать, что входившее в литературно-критическое сознание эпохи XX века понятие циклизации соответствовало также тенденции сравнительного литературоведения: изучению художественных произведений как внутри авторского творчества, так и в системе национальной и даже мировой литературы. Например, Л.В.Пумпянский находил поэтические циклы в лирике Ф.И.Тютчева, подразумевая под ними различные повторы, переключки, «стилистические дублеты» и т.д. [Пумпянский, 1928. С. 9–58]. В.В.Виноградов видел смысл литературной циклизации в том, что она позволяла выбирать такой достаточно объективный с точки зрения исследователя критерий классификации литературных произведений,

с помощью которого можно построить «действительно научную историю мировой литературы» [Виноградов, 1976. С. 45–62].

На наш взгляд, в таком сопоставительном изучении литературы присутствует в большей мере не сама циклизация, а то, что Майкл Риффатер удачно назвал «соблазном циклизации» [Риффатер, 1992. С. 28], когда одно или несколько произведений возводят к другому или другим произведениям на основании каких-то общих признаков: тематических, жанровых, композиционных и др. Но объединенные таким образом в группы произведения — это уже не авторские, но исследовательские контексты, лишенные в своей основе собственно художественного начала.

Интерес же к авторским циклическим образованиям в литературе в дальнейшем проявляется спорадически, главным образом, в связи с историко-литературным изучением творчества русских поэтов XIX–XX вв.: Н.П.Огарева, А.А.Фета, Н.А.Некрасова, А.Григорьева, А.Блока, В.Брюсова, И.Анненского и др. [Дарвин, 1986].

Новая волна увлечения проблемой художественной циклизации лирики приходится на 1960-е годы. Причем открывали тогда эту проблему, по существу, как бы заново. Один из инициаторов изучения проблемы художественной циклизации в лирике П.Н.Берков писал: «Проблема циклов в книгах стихов поэтов, начиная от сентименталистов и романтиков, продолжая поэтами “чистого искусства” середины и второй половины XIX века и кончая символистами и другими поэтами начала XX века,— мало,— чтобы не сказать вовсе,— не изучена в советском литературоведении» [Берков, 1963. С. 29].

Наиболее последовательно и цельно, на наш взгляд, теория лирического цикла была развита в работах В.А.Сапогова. Основываясь на материале русской лирики начала XX века, в первую очередь поэзии А.Блока, В.А.Сапогов приходит к выводу, что «лирический цикл(в том виде, в котором он встречался у поэтов XX века, есть новый жанр, стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой» [Сапогов, 1966. С. 90]. С точки зрения исследователя, по своей структурной организации лирический цикл сближается с лирической поэмой, в основе которой лежит особого рода «лирический сюжет». «Лирический сюжет,— пишет В.А.Сапогов,— строится на развитии и оттенках авторской эмоции; сила и “центростремительность” поэтического чувства является тем моментом, который сдерживает стихотворения цикла в пределах единой поэтической структуры» [Сапогов, 1966. С. 90]. В другой работе, развивая свои представления о структурной организации цикла, В.А.Сапогов поясняет: «Лирический цикл можно представить в виде не-

больших кругов, соприкасающихся, пересекающихся, а иногда и расположенных совсем изолированно, т.е. несколько лирических произведений объединены в единую поэтическую структуру при помощи самых различных конструктивных приемов, главным из которых является единая сквозная тема или, что еще чаще, единая авторская эмоция» [Сапогов, 1968. С. 182].

Из приведенных рассуждений В.А.Сапогова хорошо видно, с одной стороны, стремление исследователя опереться на достаточно традиционные категории, используемые обычно в анализе литературных произведений (сюжета, например), с другой стороны — явная недостаточность этих традиционных категорий для понимания специфики лирического цикла как самостоятельной художественной формы. Так, взятое в качестве опорного понятие лирического сюжета, на наш взгляд, не очень точно отражает действительно конструктивный (организующий) принцип лирического цикла. Дело в том, что большинство циклов, особенно так называемых вторичных (т.е. таких циклов, которые составляются поэтами на основе стихотворений, написанных в разное время и по разному поводу), никакого значения сюжета, если все-таки не слишком далеко отрываться от основного этого слова, вообще не имеют.

Надо иметь в виду, что В.А.Сапогов, внесший действительно много нового в изучение лирического цикла и особенно его стихотворной стилистики [Сапогов, 1969. С. 237–243], в своем объяснении процессов художественной циклизации в лирике в большей мере все же ориентировался на русскую поэзию конца XIX — начала XX вв. Поэтому его теоретические представления, в целом достаточно интересные, на наш взгляд, носят все же локальный характер.

В работах исследователей 1970-х годов начинает складываться традиция определения лирического цикла по совокупности признаков. Опыт такого определения содержится, например, в работе Л.Димовой. На основании ряда структурных признаков исследователь пытается установить различие между понятиями лирического цикла и окружающими его явлениями: разделом сборника, подборкой стихов, лирической поэмой. К числу обязательных для лирического цикла признаков Л.Димова относит «объединенную публикацию», «общее название», «повторяемость в нескольких изданиях». Далее следует такое определение: «Лирический цикл — совокупность отдельных поэтических текстов одного автора, объединенных общим названием, устойчивой повторяемостью данной совокупности текстов в нескольких изданиях и/или невозможностью отдельных текстов данной совокупности входить в другие устойчивые объединения текстов» [Димова, 1975. С. 7]. Думается, такое определение,

несмотря на его внешнюю научную «строгость», носит все же весьма приблизительный характер. Под такое определение легко попадают не только художественные циклы, но и авторские сборники и антологии, а возможно, и другие виды поэтических объединений.

Л.Е.Ляпина предлагает выделить в лирическом цикле пять, с ее точки зрения, основных признаков: 1) авторская заданность композиции; 2) самостоятельность входящих в цикл произведений; 3) одноцентренность, центростремительность композиции лирического цикла; 4) лирический сюжет; 5) лирический принцип изображения [Ляпина, 1976. С. 123].

Мы подошли здесь к выяснению очень важного и, на наш взгляд, принципиального вопроса, не имеющего пока в современном литературоведении единодушного решения. Следует ли считать лирический цикл таким целостным образованием, которое по своим внутренним свойствам приближается (или тождественно) к самостоятельному литературному произведению, а отдельные стихотворения внутри него (цикла) значимы только как части целого?

Утвердительные ответы можно найти во многих работах. Это такие лирические образования, которые «правомерно рассматривать как цельные художественные произведения» [Ляпина, 1977. С. 1]. «Само обращение к циклизации дает поэту исключительную для лирики возможность <...> воплотить сложную, а подчас и противоречивую концепцию в пределах одного произведения» [Фоменко, 1984. С. 70]. «ЛЦ (лирический цикл.— М.Д.) это целостный текст (“большое стихотворение”, “лирическая поэма”), где каждое стихотворение, условно говоря,— часть, строфа. ЛЦ — это как бы большая стансовая структура» [Сапогов, 1986. С. 90].

Согласимся с тем, что отдельные лирические циклы могут подчиняться такой аналогии: цикл — это как бы большое стихотворение, лирическая поэма и т.д., особенно лирические циклы А.Блока. Однако использовать данное определение цикла как самостоятельного произведения (единого целостного текста), применимое абсолютно ко всем случаям художественной циклизации в лирике, вряд ли возможно. Существует немало поэтических циклов, которые составлялись авторами из стихотворений, написанных в разные годы и по разному поводу. Например, «Последние песни» Н.А.Некрасова. Лишь с оговорками по той же причине можно принять за целостный текст, скажем, цикл стихотворений Н.Заболоцкого «Последняя любовь». Такие объединения, конечно, не обладают жесткой связанностью стихотворений друг с другом, однако исключать их вовсе из области лирических циклов нет оснований. Думается, это сильно обеднило бы наши представления о циклах в лирике вооб-

ще. Наконец, если к лирическому циклу относиться только как к самостоятельному произведению — большому стихотворению или лирической поэме, то как ответить на вопрос, в чем же заключается его собственное художественное своеобразие?

По-видимому, для начала следует перенести центр тяжести не на понятие (или понимание) лирического цикла, который сам по себе как некое жанровое (или точнее, сверхжанровое) образование возник на определенном историческом этапе развития лирики и потому может быть уподоблен «виду», а на более широкое «родовое» понятие лирической циклизации, объемлющее все многообразие художественных форм (от стихотворного раздела до сборника и книги стихов) на всем пути исторического развития лирики. В связи с этим хотелось бы поддержать плодотворную идею Л.Е.Ляпиной разделить два понятия: **лирического цикла** и **лирической циклизации**. «Тенденция лирической циклизации, т.е. стремление к объединению отдельных стихотворений по возможным признакам, прослеживается в мировой литературе всех времен. Наряду с этим, внутри отдельных национальных литератур выделяются периоды, когда циклизация приобретает однозначный характер, интенсифицируется и порождает более тесные, неразделимые стихотворные единства. В результате появляются циклы стихотворений...» [Ляпина, 1977. С. 4]. В этом суждении, с нашей точки зрения, спорно только то, что лирический цикл как художественная форма является как бы конечной целью и результатом лирической циклизации как тенденции исторического развития поэзии. По нашему мнению, художественная циклизация не сводится только к процессу возникновения циклов как таковых. Художественная циклизация — это более широкая возможность образования всего многообразия циклических форм в историческом развитии литературы, в нашем случае — лирики. Поэтому, видимо, не следует бороться с различными «вольными» употреблением литературоведами понятия цикла и одновременно требовать какого-то одного годного на все случаи универсального определения. Разногласия были, есть и будут. Вопрос, очевидно, заключается в том, чтобы сознательно допускать различия в употреблении понятия и при этом не смешивать объекты анализа, не вносить ненужную путаницу в цели и методы своих исследований. Можно, вероятно, называть одним словом разные вещи, но нельзя видеть в них одно и то же, если они разные. Например, если в лирике Ф.И.Тютчева стало принято выделять так называемый «денисьевский цикл» и этим же словом «цикл» обозначается, скажем, такое явление лирики, как «Борьба» А.Григорьева, то мы должны все же ясно осознавать разнокачественность этих циклических об-

разований. Иначе говоря, чтобы ответить на вопрос, что цикл есть цикл, необходимо тщательно изучить все предварительные условия его возникновения. Общим основанием должно служить познание собственно художественной природы циклического в лирике.

* * *

В литературоведении уже не раз высказывалось предположение, что для лирики циклизация оказывается в высшей степени органичной и соответствующей специфике литературного рода. Не отрицая в принципе такой способности к художественному взаимодействию литературных произведений и в других родах литературы [Ляпина, 1995], попробуем найти объяснение этому именно в лирике.

С этой целью, на наш взгляд, прежде всего необходимо рассмотреть онтологический статус художественного произведения лирики, в отличие от художественного статуса литературного произведения эпоса или драмы.

Художественный мир эпического или драматического произведения, как правило, бывает заключен в прочные границы сюжета, системы персонажей, предметной реальности. Эти границы труднопроницаемы для художественных миров других литературных произведений родственных жанров. Можно сказать иначе. Художественная циклизация литературных произведений в эпосе или драме, если под ней пусть в самом общем виде понимать эстетическую группировку или объединение отдельных произведений в целое, таким образом, наталкивается на «непроницаемость» границ отдельных произведений. Случайное или «самопроизвольное» объединение отдельных произведений в циклы в эпосе и драме — явление крайне редкое. Для того чтобы объединить очерки и рассказы 1840–1850-х годов в целое, в цикл, И.С.Тургеневу надо было бы изобрести, если бы его не было, своеобразного «сквозного» героя, рассказчика («охотника»). Без этого не вышло бы «Записок охотника» как цикла. Образ «охотника» прочно скрепляет различные произведения единством мироотношения, повествования и поступка.

Если обратиться к другим явлениям художественной прозы, например, так называемым циклическим романам, «Человеческой комедии» Бальзака, эпопее «Ругон-Маккары» Золя или, скажем, трилогии Пруста «В поисках утраченного времени», то и здесь нельзя не увидеть, что циклическая связь покоится на очень прочных, отличных от лирики основаниях: жанровых традициях историографии, семейной хроники, мемуаров, дневниковой формы. Поэтому и отдельные произведения в данном случае как бы и не существуют иначе, как в рамках готовой жанровой художественной конструкции.

Иное дело в лирике. Границы между отдельными произведениями в лирике внешне как бы всегда ослаблены, взаимопроницаемы и условны. Лирическое «я» (особенно в поэзии Новейшего времени) ввиду его предельной обобщенности и абстрактности (по выражению В.А. Адмони — это всегда «голый человек на голом месте») как бы и вовсе не нуждается в каких бы то ни было мотивировках при переходе из одного произведения в другое. По мысли Гегеля, «лирическое стихотворение обретает единство совершенно отличное от эпоса, внутреннюю жизнь настроения или рефлексии, передающей самой себе, отражающуюся во внешнем мире, изображающую себя или же занятую каким-либо другим предметом и в этом субъективном интересе обретающую право начинать и обрывать почти везде, где угодно» [Гегель, 1971. С. 496].

Заметим, что конструктивные особенности многих лирических произведений таковы, что сама форма зачастую рождает в читательском восприятии ощущение, с одной стороны, их фрагментарности, с другой — их связности с каким-то воображаемым рядом других произведений, «изображающих» длящееся действие. Когда мы читаем, например, первую строку стихотворения Ф.И. Тютчева «И гроб опущен уж в могилу...», союз «и» вызывает ощущение, что данное высказывание — всего лишь отрывок из какого-то другого, более полного высказывания. Что-то предшествовало данной лирической ситуации и что-то последует за тем, как она будет пережита. Поэтому отдельное произведение в лирике существует несколько иначе, чем отдельное произведение в прозе или драме: оно всегда ориентировано на связь с другими произведениями и находится, так сказать, в зоне активного взаимодействия с ними³. Специфика произведения лирики, по-видимому, как раз и состоит в том, что оно существует как бы в «расчете» на опору, на художественную коммуникацию с какими-то другими произведениями лирики⁴. Отсюда — существование в лирике своего особого языка: бесчисленного множества всяких стихотворных переключек, поэтических символов и стилистических формул. В лирике можно составлять целые списки разного рода «общих мест». По словам Т.Эллиота, «лирика — это всегда одно что-то». Эффект употребления подобных «общих мест» состоит в том, что они не только не наносят никакого «вреда» творческой индивидуальности поэта-лирика, но, как это ни парадоксально, наоборот, способствуют ее раскрытию. «Всякий раз эта переключка с чужим или своим голосом происходит на новом уровне. Предмет рассматривается в новом ракурсе, происходит уточнение мысли, обогащение темы» [Кушнер, 1980. С. 212].

Таким образом, в лирике слово объясняется словом, стихотворе-

ние стихотворением. Можно, очевидно, говорить о том, что лирика обладает своим собственным специфическим языком, тяготеющим к различным со-отражениям, к образованию каких-то достаточно емких и целостных контекстов. В связи с этим в лирике как нигде актуализируется понятие контекста.

В отличие от лингвистического понятия контекста как (в общепринятом смысле) средства идентификации значения слов, в литературоведении утвердилось понимание контекста как определенной художественной системы. «Поэтический контекст,— пишет Л.Я.Гинзбург,— понятие растяжимое: от фразы, от непосредственно-данной ритмико-синтаксической единицы он восходит к произведению, циклу, творчеству писателя, наконец, к литературным направлениям, стилям. В разные эпохи, в разных индивидуальных системах доминируют контексты того или иного охвата» [Гинзбург, 1974. С. 496]. Отметим, что понятие контекста устанавливается здесь, во-первых, как функциональное и, во-вторых, как типологическое. Каждой поэтической системе соответствует своя система контекстов. В интересующем нас аспекте художественной циклизации в лирике возникает как бы своя самопорождающая и разрастающаяся цепочка контекстов: слово — стих — строфа — стихотворение — микроцикл (стихотворная «дилогия» или «трилогия») — цикл (стихотворный раздел) — книга стихов (стихотворный сборник). Устанавливаемые границы контекстов (от слова до «книги стихов»), обладающих разной степенью связанности, открытости — закрытости, создают удобное поле для наблюдения за процессами собственно художественной циклизации литературных произведений в лирике.

Дело в том, что целостность различных художественных циклических форм, не сводимых, на наш взгляд, только к форме собственно лирического цикла, можно представить себе как целостность разных видов контекстов (от лат. contextus — букв. соединенных текстов). При таком подходе та или иная циклическая форма может быть рассмотрена как определенная разновидность контекста, будь то лирический цикл, книга стихов или раздел стихотворного сборника. Понятие контекста, хотя и служит в данном случае «общим знаменателем», разумеется, не снимает всех различий художественного порядка между различными видами циклических форм. Оно позволяет лишь соотносить их между собой как явления рядоположные, не более того. Важнейшей при характеристике той или иной разновидности контекста (циклической формы) является категория целостности.

Специфика целостности художественной циклической формы состоит в том, что она по своей природе не тождественна целостнос-

ти отдельного литературного произведения вообще. «Литературное произведение,— как пишет М.М.Гиршман,— это именно органическое целое, так как, во-первых, ему присуще особое саморазвитие, а во-вторых, каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами» [Гиршман, 1979. С. 450]. В отличие от литературного произведения в циклической форме, как мы знаем, существование таких готовых целостных «деталей» (отдельных стихотворений) не только возможно, но даже необходимо. Различные формы художественной циклизации в лирике, будь то раздел сборника или лирический цикл, как правило, возникают (составляются или пишутся) на основе уже готовых произведений. Случаи написания циклов (стихотворение за стихотворением при полном совпадении хронологического и эстетического порядка), по-видимому, единичны. Поэтому целостность той или иной циклической формы вторична по своему происхождению и создается как бы на основе первичной целостности составляющих ее художественных произведений. Целостность циклической художественной формы, на наш взгляд, образуется не за счет ликвидации первичной целостности составляющих ее элементов, а при условии ее сохранения. Получается своеобразная «двухмерность» цикла: относительно равновесное соотношение частей (отдельных стихотворений) и целого (всего цикла). Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. Поэтому известная «извлекаемость» отдельного стихотворения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность или «неделимость». Если использовать известную терминологию М.М.Бахтина, то можно сказать, что циклическая форма в принципе обладает как бы «неслиянностью» и «нераздельностью».

Трудность в определении жанровой природы циклической формы заключается в том, что она не имеет постоянных устойчивых, по крайней мере, с точки зрения известных нам «готовых» жанров, признаков. Художественное единство циклической формы в читательском восприятии обычно возникает на границах отдельных составляющих эту форму произведений, поэтому жанрообразующие факторы цикла всегда «крупнее» жанрообразующих факторов отдельных произведений. Очевидно, циклическая форма, являясь по существу объединением художественных произведений, тяготеет к большим жанровым формам и в принципе допускает возникновение

различных жанровых начал, скажем, «поэзного» или «романного», не достигая в конечном счете, «чистоты» какого-то одного из этих жанров. На наш взгляд, художественный цикл следует считать не столько жанром, сколько сверхжанровым единством или такой художественной системой, в которой составляющие ее элементы (отдельные произведения), сохраняя свою целостность, могут давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект. В связи с этим, думается, удачна формулировка циклических отношений в лирике, предложенная А.В. Михайловым, хотя и по частному поводу. Анализируя состав и художественное построение «Западно-восточного дивана» Гете, он пишет: «Помимо многообразия таких внутренних связей, какие устанавливаются между огромным количеством текстов, составляющих весь свод ЗВД («Западно-восточный диван». — М.Д.), и которые никогда не могут быть прослежены и исчерпаны до конца, потому что это многообразие устроено как открытое множество и связи должны устанавливаться заново в каждом акте чтения, — помимо этого многообразия Гете позаботился и об ином — о том, чтобы была выделена общая идея произведения» [Михайлов, 1988. С. 639].

Таким образом, циклическая форма — это «открытое множество» при наличии «общей идеи». Говоря другими словами, циклическая форма — это форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и воссоздающих художественный динамический образ этого целого.

Устанавливаемое понимание лирической циклизации позволяет видеть и поэтическую систему в целом, и частные проявления этой системы как в синхронии, так и в диахронии. Циклизация оказывается такой закономерностью лирического творчества, которую можно считать органической ее принадлежностью, тенденцией художественного функционирования самостоятельных произведений, образующих систему лирики.

Контекстный подход к изучению лирики намечает удобный путь типологической классификации самых разнообразных циклических форм. И здесь нельзя обойти стороной уже существующий опыт европейского и, прежде всего, немецкого литературоведения.

Проблема типологии форм художественной циклизации в лирике давно уже привлекает к себе внимание немецких теоретиков литературы⁵. Один из первых в немецком литературоведении теоретиков цикла И. Мюллер выделял две основные его разновидности: «свободный цикл» (*lose Zykl*), в котором действует только мотивационная связь всех составляющих его произведений с «ядром», так называемым «тематическим априори» (*thematisches Apriori*), и «стро-

гий», или «замкнутый» цикл («strengere», «geschlossene» Zykl), отличающийся дополнительной линейной непрерывностью следующих друг за другом произведений. Пытаясь определить цикл как категорию внутренней формы, И. Мюллер стремится найти «минимальные идеально-типические условия» (idealtypische Minimalbedingungen), в которых бы цикл проявлял себя как цикл, в отличие от других пограничных с ним явлений лирики, так сказать, нециклов⁶.

Впоследствии, опираясь на теорию Мюллера, Л. Ланг также выделял два типа циклов: «содержательный» («Gehaltzyklus»), отличающийся «тематической рядоположенностью», т.е. первично интегрированный при помощи константы «основной темы», и «формальный» («Formzyklus»), характеризующийся только тематической последовательностью лейтмотивов, который «связывает стихотворения друг с другом при помощи формально-стилевых отношений» [Ланг, 1948. С. 148–153].

Конечно, нет сомнения в том, что исследования немецких цикловедов многое дают в плане представлений о **внутренней форме цикла**. Однако стремление к точности в определении лирического цикла, основанное только на текстовом анализе, приводит к игнорированию других критериев в построении типологии художественных форм лирической циклизации, в частности, эстетического взаимодействия автора, героя и читателя.

Если исходить из категории автора, то всю обширную область художественных форм лирической циклизации следовало бы прежде всего разделить на «авторские» и «неавторские».

«Авторскими» циклами (или еще первичными), с нашей точки зрения, следует называть только такие циклы, в которых автор-создатель отдельно взятых произведений и автор-создатель всего цикла полностью совпадают. К числу авторских (первичных) циклов можно отнести, например, «Подражания Корану» Пушкина, «Сумерки» Баратынского, «Импровизации странствующего романтика» А. Григорьева, «Снежную маску» А. Блока, «Часть речи» И. Бродского и т.п.

В «неавторских» (или вторичных) циклах автор-создатель отдельных произведений и автор-создатель всей циклической композиции не совпадают друг с другом. Примерами таких циклов могут быть, скажем, «Стихотворения, присланные из Германии» Ф. И. Тютчева, собранные А. С. Пушкиным при участии В. А. Жуковского и П. А. Вяземского, или «Вечерние огни» Фета, составленные не без участия В. Соловьева. «Неавторские» циклические формы можно было бы назвать еще иначе читательскими или редакторскими. Своеобразие таких циклических образований состоит в том, что они

заключают в себе как бы «двойное» авторство. С одной стороны, выделяются определенные творческие индивидуальности поэтов, произведения которых данные циклические образования и составляют, с другой — проступает и определенное понимание этих поэтов читателями (редакторами), со-творческая активность которых проявляется прежде всего в характере отбора стихов, их последовательном расположении, композиционном строе и т.д.

Для истории литературы, по-видимому, особо значимы такие «неавторские» циклы, которые возникают при прямом участии читателей (редакторов) творческого типа: писателей, литературных критиков. Конкретный анализ подобных циклических образований способен уточнить характер подлинно литературных взаимоотношений субъектов творчества.

Особую группу «неавторских» циклических образований составляют также циклы, получившие в некоторых работах определение «несобранных»⁷. Речь идет о таких явлениях лирики, которые выделяются в творчестве того или иного поэта на основании некоего объединяющего читательского восприятия, связанного нередко с биографической стороной дела. Такие циклические образования чаще всего получают «именные» определения: «денисьевский» цикл Тютчева или «панаевский» — Некрасова. Конечно, само понятие цикла в отношении таких циклических образований употребляется с известной долей условности. Однако, на наш взгляд, подобные циклы нельзя считать лишь результатом субъективного читательского восприятия и, следовательно, совершенно свободными от всяких обязательных «интертекстуальных» связей друг с другом. Ведь мы же не включаем в понятие «денисьевского» цикла Тютчева всю его любовную лирику 1850-х годов, так же как и не включаем исключительно только такие, которые связаны с именем А.А.Денисьевой. В своем художественном функционировании узко биографическое значение такие циклы неизбежно теряют.

Каждый из выделенных нами типов циклов или циклических форм обладает, конечно, своими художественными возможностями и принципами построения. Так, наиболее цельными во всех отношениях следует признать, безусловно, авторские циклы. Они и самые очевидные, и легче выделяемые как факты художественной реальности. Авторские циклы иногда обладают такой связанностью произведений, которая сближает их с крупными поэтическими жанрами, делает их произведениями «большой лирической формы» (Ф.Авенариус).

Второй тип менее очевиден. Состав неавторского (читательского или редакторского) цикла обычно бывает не прояснен, вызывает

у литературоведов споры, он менее системен и тяготеет к выходу в широкие поэтические контексты. Это обстоятельство важно иметь в виду, поэтому здесь совершенно необходимо с самого начала уяснить себе, является ли такой цикл следствием искусства или же следствием случайного и механического подбора стихов?

Принципиальным в решении вопроса о разных типах циклических форм, на наш взгляд, представляется верное установление теоретического ориентира на соотношение части и целого в циклической форме в сопоставлении с тем же соотношением части и целого в самостоятельном литературном произведении.

Специфика взаимодействия части и целого в циклической структуре, по нашему мнению, состоит в том, что часть (отдельное произведение) как бы подвержена действию двух противоположных сил: центробежных и центростремительных. Отдельное произведение одновременно работает как на образование целостного контекста, так и на его разрушение. Иначе говоря, в известном смысле произведение в цикле способно как «собирать» смысл целого, так и «рассеивать» его. Поэтому отдельное произведение в цикле не совсем подобно части в самостоятельном литературном произведении. Часть литературного произведения, если и может существовать вне литературного произведения, то непременно в качестве «части», «отрывка» или «фрагмента». Вне «Мертвых душ» Гоголя «Повесть о капитане Копейкине» вряд ли может существовать как полноценное самостоятельное литературное произведение, в то время как отдельное произведение цикла и вне цикла сохраняет статус своей самостоятельности в художественном качестве. Достаточно привести пример многочисленных прочтений блоковского стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...» в составе цикла «Пляски смерти» и вне его.

Поэтому в циклической художественной форме важна, на наш взгляд, не столько подчиненность части целому, как в самостоятельном литературном произведении, сколько сама связь частей. При этом надо иметь в виду еще и то обстоятельство, что связь частей (отдельных, допустим, стихотворных произведений) в цикле, по-видимому, качественно отличается от связей частей в самостоятельном литературном произведении еще и потому, что она не носит «готового» вида (нарративной последовательности), но существует лишь как возможность (иногда и скрытая), реализовать которую может только в своем восприятии читатель. В связи со всем сказанным можно принять предложение Э.Ихеквеацу довольствоваться всего лишь «оперативной» дефиницией лирического цикла, понимая под ним некую «гипотезу», подтверждение которой зависит от

выполнения трех условий: «лирический цикл есть целое, составленное из автономных стихотворений, в котором каждое отдельное стихотворение следует рассматривать с учетом преемственности его положения и в связи с симультанностью целого» [Ихеквеацу, 1971. С. 32].

Таким образом, связь отдельных произведений в циклической форме, а также последовательность этой связи приобретает решающее и, причем, художественное значение. На наш взгляд, внутренняя организация циклической формы в какой-то мере близка тому, что в некоторых литературоведческих и искусствоведческих работах принято называть «монтажной композицией». Сразу оговоримся, что под «монтажом» мы понимаем общее строение циклической формы, а не какой-то специфический смысл, идущий от искусства и эстетики XX века.

Суть монтажной композиции, по словам С.М.Эйзенштейна, пытавшегося, как известно, с помощью своей теории анализировать и полотна Леонардо да Винчи, и пушкинскую «Полтаву», состоит в том, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [Эйзенштейн, 1946. С. 157]. Далее уточняется, в чем состоит новое качество такого сопоставления: «Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение. На произведение — в отличие от суммы — оно похоже тем, что результат сопоставления качественно (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности» [Эйзенштейн, 1946. С. 158].

Смысл монтажного эффекта С.М.Эйзенштейн выразил с помощью известной формулы: $1 + 1 > 2$.

Строение циклической формы в лирике, по нашим наблюдениям, сродни монтажной композиции, понимаемой таким образом. Значение цикла также превышает сумму значений составляющих его элементов, а множество отдельных лирических произведений в цикле имеет значение не складывания, но значения объединения.

В других рассуждениях С.М.Эйзенштейна обращает на себя внимание мысль о таком монтажном построении, при котором разнородные компоненты, объединяясь, могут давать качественно новый художественный эффект, не теряя вовсе своей самостоятельности: «...свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также вне данной композиции и сюжетной сцепки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект» [Эйзенштейн, 1946. С. 271]. Стало быть, специфика монтажной композиции дает возможность

воспринимать не только целое, но и части, из которых это целое возникает и состоит. Ю.Н.Тынянов остро ощутил еще одну особенность монтажного построения, которая, по его словам, проявляется, в частности, в том, что «кадры в кино не разворачиваются в последовательном строе, постепенном порядке — они сменяются. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строчки к строчке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом» [Тынянов, 1977. С. 338]. Не впадая в некритичное расширение этой аналогии, тем не менее, отметим, что связь между отдельными лирическими произведениями в художественном циклическом образовании, действительно, раскрывается не столько в последовательной, сколько в резкой (внешне как будто даже вовсе немотивированной и случайной) смене лирических состояний. Говоря другими словами, суть художественной циклизации в лирике состоит не в плавном перетекании смысла из одного произведения в другое, не в простом умножении и распространении его, но возникает именно на границе связи одного произведения с другим. Если воспользоваться поэтической формулой И.Ф.Анненского, то можно сказать, что возникает «без плана, вспышками, идущее сцепление». Правомерно считать, что это «сцепление» находит свое наиболее адекватное выражение именно в монтажной художественной структуре творчества.

Итак, художественная циклизация оказывается как бы встроенной в лирику. С одной стороны, циклическая форма позволяет сохранить свойственную лирике дискретность, прерывистость, некую «точечность» состояний лирического субъекта, с другой — она позволяет обобщать лирическое изображение, «укрупняя» лирического героя или поэтическую личность до масштабов лирического характера, создавая определенное целостное представление о мире и человеке в их единстве. Как справедливо пишет М.М.Гиршман, «единство лирического цикла» может быть рассмотрено как своего рода «поэтический аналог» охвату разных «языков, стилей, речевых жанров, голосов и сознаний в единой прозаической целостности» [Гиршман, 1982. С. 305].

Мы постарались показать, как складывались основные литературоведческие представления о художественной циклизации в лирике. И здесь нельзя не сказать еще об одной общей тенденции. Пока представления о художественной циклизации находятся в сильной зависимости от индивидуальных пристрастий литературоведов к

ограниченным участкам истории поэзии. Поскольку проблема художественной циклизации в лирике занимала исследователей главным образом в связи с изучением творчества поэтов второй половины XIX и начала XX веков, постольку у целого ряда современных литературоведов (П.П.Громова, Л.М.Лотман, В.А.Сапогова) сложилось устойчивое представление, что, скажем, русский лирический цикл возник не ранее 1840–1850-х годов и что свой окончательный жанровый облик он приобрел на рубеже XIX–XX веков. Не затрагивая европейской традиции, об этом, в частности, писал П.Громов: «Поиски циклизации такого типа, когда отдельное стихотворение становится звеном единого замысла, единой разветвленной концепции, когда отдельное стихотворение становится богаче и содержательнее от своих связей с соседними стихами,— характерное явление русской поэзии 40-х и в особенности 50-х годов. Такого типа циклизация была невозможна в поэзии 20–30-х годов...» [Громов, 1960. С. 60].

Однако в других историко-литературных исследованиях, затрагивающих проблему художественной циклизации лирики, на вопрос, когда возникли циклы в русской поэзии, даются и другие ответы. Так, ставя проблему лирических циклов в творчестве Пушкина, авторитетный исследователь Н.В.Измайлов писал: «Стремление к группировке стихотворений, к их объединению не по жанровым, а по внутренним признакам возрастает и определяется после 1830 г. Здесь в сборниках и публикациях 30-х годов можно проследить, как мы полагаем, определенные идейно-тематические, а вместе с тем (хотя и не всегда) формально-художественные единства, составляющие более или менее оформленные циклы (если понимать этот термин в его широком смысле)» [Измайлов, 1976. С. 217].

Налицо — весьма противоречивая ситуация, складывающаяся вокруг изучения художественной циклизации лирики. Когда-то ее, как нам кажется, удачно описала американская исследовательница, автор обстоятельной монографии о лирических циклах в немецкой поэзии, Х.Мастэрд: «Всякий ученый, приступающий к изучению лирического цикла, не может рассчитывать на то, что цикл будет согласовываться с какими-то специфическими структурными законами, так как это не освещенный веками жанр, который бы следовал определенным стилистическим и эстетическим нормам. Цикл — это, скорее всего, такой структурный механизм, который допускает огромное количество всяких вариаций... Каждый поэт использовал цикл в своих целях, и если рассматривать его с точки зрения истории, то этот жанр подходил времени и целям каждого» [Мастэрд, 1946. С. 1].

Авторы современных работ о лирических циклах, касаются ли они историко-литературных аспектов его изучения по преимуществу или чисто теоретических, так или иначе стремятся постигнуть природу этого сложного явления, очертить его жанровые границы, выявить художественную специфику. Почти все исследователи цикла по необходимости становятся теоретиками. Однако, на наш взгляд, многие современные работы о лирическом цикле строятся вокруг узкого понимания его художественности. Художественность лирического цикла зачастую, вольно или невольно, рассматривается едва ли не исключительно как явление структуры, особой формы организации лирических произведений. Поэтому усилия литературоведов направлены главным образом на обнаружение и описание различных межстихотворных связей, образов, переключений, циклических повторов. Ценность таких научных изысканий, безусловно, отрицать никак нельзя. Однако не остаемся ли мы при этом в рамках одной только описательной поэтики?

Думается, совершенно необходимо исследовать содержательность не только цикла, но и других форм художественной циклизации, в их взаимосвязи, историческом происхождении и укорененности в литературной традиции.

История художественной циклизации в лирике еще не написана. На наш взгляд, это пока вряд ли возможно в рамках одного научного исследования. Важно, думается, на первых порах как можно точнее определить направление научного поиска.

Объектом внимания в нашем очерке будут такие циклические формирования в лирике (сборники стихов и стихотворные разделы, поэтические книги и собственно лирические — стихотворные — циклы), которые создавались самими авторами, творцами поэзии, причем в непосредственной связи с общими проблемами их творчества, законами развития и смены литературных эпох.

Направление нашего исследования, вероятно, ближе всего к тому, что сегодня принято называть исторической поэтикой, задача которой, согласно классической формуле А.Н.Веселовского, состоит в том, чтобы «определить роль и границы предания в процессе личного творчества» [Веселовский, 1982. С. 623].

* * *

Решение вопроса о генезисе художественной циклизации в русской лирике во многих работах современных исследователей осуществляется как бы методом исключения до романтического этапа в развитии литературы. «Прежде всего, вряд ли в этой связи стоит говорить о традиционных жанрово-тематических объединениях, иско-

ни присущих поэзии. Они, скорее, пользуясь выражением Ю.Н.Тынянова, «однофамильцы» лирических циклов, а не их предки, потому что сама возможность и необходимость циклизации как одного из способов воссоздания действительности была заложена в том, принципиально новом, отношении личности вообще и личности поэта в частности, что принес с собой романтизм, кардинально изменив традиционные жанровые черты лирики [Фоменко, 1984. С. 7].

Здесь мы сталкиваемся с достаточно распространенным случаем полного отождествления понятий цикла и циклизации, когда само по себе сложное и достаточно многообразное явление лирической циклизации сводится к форме лирического цикла. Если циклы как целостные художественные образования нового типа впервые действительно появляются в европейской поэзии и у нас в эпоху романтизма, то само явление циклизации в широком смысле — гораздо раньше. Жанрово-тематические разделы стихотворений в сборниках и книгах стихов поэтов — это, на наш взгляд, бесспорно, явление циклизации, существовавшее и до возникновения собственно циклов и не утратившее своего самостоятельного значения после его укоренения в литературе. Можно допустить в составе поэзии бытование самых разнообразных циклических форм и, устанавливая различие и границы между ними, попытаться установить их возможную преемственность и историческую взаимосвязь.

Если с этой точки зрения взглянуть на историю поэзии, то можно увидеть, что различные явления лирической циклизации чрезвычайно распространены уже в народно-поэтическом творчестве. Как известно, многие фольклорные жанры имеют циклическое построение. Например, обрядовая поэзия — циклы заклинаний, свадебные, похоронные; календарная поэзия (песни крестьянских праздников) — циклы, отражающие в своей структуре естественный ритм смены природных явлений (времен года). Пользуясь выражением А.Н.Веселовского, можно сказать, что в фольклоре мы наблюдаем как бы «естественную циклизацию» лирики.

Разнообразные явления художественной циклизации, возникающие на ранних стадиях развития искусства, связываются также и с особым мифологическим ощущением времени. «Жизнь первобытного общества, как и более развитого — земледельческого, определяется природными и биологическими циклами, регулярными повторениями биокосмических ритмов, отраженными в обрядовой практике. Соответственно этому и время, “история” членится на замкнутые циклы. Время ритуала <...> повторяет мифическое время “начала”; мифологическое прошлое определяет повседневную жизнь коллектива и индивидуума. < ...> Освоение новой земли

повторяет сотворение космоса и хаоса, каждая война — архетипическую битву предков и богов, страдание невинного — страсти бога вегетации, всякая смерть — смерть первого человека, а брак — брак первой супружеской пары. <...> Первые исторические представления об истории не имели другого образа, кроме модели природного круговорота»⁸.

Архаическое чувство времени как замкнутого круга нашло свое отражение в дальнейшем — в литературе античности, Средневековья и эпохи Возрождения. Всевозможные мифологические модели цикличности глубоко влияли на развитие европейских историко-философских и эстетических учений от Платона до Дж.Викко.

В европейской литературе лирические циклы получают широкое распространение в творчестве римских элегиков Катулла, Проперция, Тибулла, Овидия. В итальянской поэзии — в творчестве Петрарки, в его знаменитой книге «*Canzonieri*»⁹.

В эпоху Возрождения возникают циклы сонетов Шекспира. В поэзии Новейшего времени лирические циклы встречаются в творчестве Гете, Новалиса, Гейне, Блейка, Гюго, Бодлера, Верлена, из поэтов XX века — в творчестве Георге, Рильке и др.

Что касается русской книжной поэзии (рассмотрением которой мы и ограничимся в своем очерке), то, возникнув в середине XVII века, поначалу она ориентировалась на образцы христианской книжности и культуру барокко. Для понимания архитектоники первых русских стихотворных книг первостепенное значение имеет, по-видимому, обнаруженный А.М.Панченко в стихах поэтов-силлабиков символ: «мир — есть книга» [Панченко, 1973. С. 173]. Именно этот символ был использован Симеоном Полоцким в заглавии одного из стихотворений его поэтической книги «Вертоград многоцветный». «В стихотворении “Мир есть книга”, — пишет А.М.Панченко, — человек присутствует, и его нетрудно разглядеть, если учесть схоластическую традицию: человек как микрокосм приравнивается вселенной. Голова человека, увенчивающая тело, — это небо, господствующее над аэром, водами и землей: сердце — огонь, легкие — воздух, печень — вода, кости и мышцы — земля» [Панченко, 1973. С. 179–180]. Данная схема «человек — вселенная» существенно влияла на формирование композиционных структур сборников ранних русских поэтов.

Изучая «Вертоград многоцветный» по авторской рукописи, Л.И.Сазонова сделала ценное наблюдение: «“Вертоград” по автографу не тождественен “Вертограду” окончательного вида. Изучение авторской рукописи позволяет понять художественный мир книги как внутреннее духовное единство. Здесь открывается особая

многомерность поэзии “Вертограда” благодаря тому, что гораздо более очевидна соотнесенность каждого отдельного стихотворения с *целым*, а часто и между собой. В автографе стихи читаются иначе, чем в алфавитной композиции окончательного текста, где на первый план выдвигается самостоятельность, суверенность, а вместе с тем и самоценность каждого отдельного воспринимаемого стихотворения. Из авторской рукописи отчетливо видно, что Симеон писал не сборник стихов, а единую книгу» [Сазонова, 1996. С. XXIV–XXV]. Выводы, сделанные исследовательницей, убедительно свидетельствуют, что уже на ранних стадиях развития русской книжной поэзии мы сталкиваемся с фактами, позволяющими говорить о сознательном авторском объединении отдельных стихотворных произведений в некое целое.

На ранних этапах развития русской поэзии циклизация совершалась в пределах книжной формы. Расположение же стихотворных произведений в сборниках производилось с таким расчетом, чтобы донести до читателя определенные господствующие идейные и философско-религиозные взгляды, соответствовавшие взглядам автора.

Эта тенденция поэтической циклизации, как видно, отчетливо проявилась и в дальнейшем, в XVIII веке.

Литературное развитие в XVIII веке, как известно, протекало в строгих рамках жанровой системы. Поэтому основными структурными единицами создававшихся поэтами стихотворных книг были жанрово-тематические разделы од, песен, элегий, посланий, надписей и т.д. Вопрос о циклизации стихотворений внутри жанрово-тематических разделов сборников не только не исследовался, но еще и не ставился должным образом в нашем литературоведении¹⁰. Более того, возможность такой циклизации в лирике XVIII века некоторые исследователи вообще склонны отрицать без какого бы то ни было предварительного изучения.

Проведенное нами обследование поэтических сборников XVIII века заставляет придерживаться несколько иной точки зрения. Достаточно привести пример одного из первых в истории русской лирики сборников стихотворений В.К.Тредиаковского «Стихи на разные случаи», напечатанного в качестве приложения к переводу романа Поля Тальмана «Езда в остров любви» (1730).

Сборник Тредиаковского, адресованный, по выражению самого поэта, «новому российскому свету», интересен, на наш взгляд, прежде всего попыткой выразить строй чувств человека в ситуации перехода от старого языкового мышления (церковно-славянского) к новому (современному). Неразработанность нового языкового

мышления потребовала от поэта в целях творчества использования (мобилизации) средств не только «своего», но и «чужого» языков. Создавая «неуклюжие» русские стихи рядом с «изящными» французскими, поэт подавал своего рода пример поэтического бесстрашия. Факт поэтического и языкового соседства был направлен не столько на восприятие «неуклюжести» русского стиха в сравнении с французским, сколько на эффект школы, конвенциональности поэзии вообще. Своеобразие «Стихов на разные случаи» заключалось, пожалуй, в том, что в них Тредиаковский выступал в роли «учителя» и «ученика» одновременно. Овладев стилем французской любовной лирики XVII века, Тредиаковский в своих французских виршах выступал как мастер, учитель, тогда как пытаясь создать нечто подобное на русском языке, он выглядел всего лишь учеником-подражателем. Основной пафос творческого эксперимента Тредиаковского в «Стихах на разные случаи» заключался, пожалуй, в преодолении культурной изоляции отечественной словесности. Вот почему в «Стихах на разные случаи» актуализируется эффект соседства стихотворений, их парности, подхватывание мотива, опора на контекст. Показательно, например, соседство двух стоящих рядом в сборнике стихотворений «Объявление любви французской работы» и «Ответ на оное моего труда». Можно заметить, что сама смена языков в сборнике Тредиаковского имеет как бы свою логику и закономерность: там, где на первом месте идет эротическая тема, первыми следуют французские стихи, в тех же местах сборника, где речь идет об общих (философских) проблемах жизни, французские стихи уступают место русским. «Ода о непостоянстве мира», например, знаменует такой переход.

В целом «Стихи на разные случаи» Тредиаковского выглядят сборником все же достаточно эклектичным, напоминающим местами то образ сборника французской любовной лирики, то сборник дидактических изречений, зарифмованных стихами. Это и естественно, так как европейское (французское) и русское оказалось перемешанным в нем самым удивительным образом.

Тем не менее, уже в XVIII веке мы сталкиваемся с фактами достаточно развитой и зрелой культуры издания поэтических сборников, в которых своеобразно преломлялось и художественное творчество их авторов. Попробуем хотя бы в общих чертах представить себе основные типы сборников поэтов XVIII века, не претендуя, разумеется, на окончательность сделанных выводов и суждений.

Если исключить из поля зрения разные периодические издания, то поэзия выходила в основном в составе различных «Сочинений», «Творений» и т.п., в которых наряду с прозой, поэмами или произ-

ведениями драмы помещались и сгруппированные в специальные разделы оды, элегии, послания, стихотворения других жанров. Гораздо реже появлялись сборники собственно лирической поэзии. Иногда сборник лирики поэта, изданный отдельно, мог входить в последующие собрания его сочинений в качестве раздела без всяких существенных изменений. Например, «Новые оды Михайла Хераскова», изданные в 1762 году в Москве отдельным сборником, вошли затем в прежнем своем составе (том же порядке и объеме) под названием «Анакреонтические оды» в VII часть его «Творений», выпущенных в свет в период с 1796 по 1804 годы. Каждый тип поэтического сборника XVIII века в зависимости от жанрового наполнения имел, конечно, свои композиционные принципы построения. Однако существовали и общие правила. Применительно к творчеству Г.Р.Державина их, на наш взгляд, удачно сформулировал Г.А.Гуковский: «Внутри томов материал расположен не хронологически. Общая схема расположения каждого тома (1 и 2) такова: богу — царю — людям — себе. <...> Внутри этих разделов (ничем не разграниченных) расположение стихотворений обусловлено ображениями различного порядка (тематически, эмоциональный характер и т.п.), не всегда уловимыми» [Гуковский, 1933. С. 425]¹¹.

Но существовали ли действительно свои принципы художественной циклизации внутри самих жанрово-тематических разделов поэтических сборников? Сам порядок расположения стихотворений внутри раздела, а также образно-смысловые связи между ними, разумеется, определялись спецификой жанра. Например, в разделе од доминировал историко-хронологический принцип. Как правило, раздел начинался с од, посвященных царствованию Петра, и продолжался одами в честь царей и полководцев в строгой исторической последовательности событий, но непременно вслед за эпохой Петра. В такой выстроенной цепочке произведений одописец как бы утверждал преемственность «добрых дел» и «мудрости» русских царей.

Гораздо более свободный и творческий характер циклизации, на наш взгляд, наблюдается в таких жанровых разделах, которые тяготеют к чисто лирическому способу воссоздания мира.

Среди различных жанров лирики XVIII века особо выделяются в этой связи жанры, основанные на всякого рода переложениях и подражании. Это прежде всего произведения духовной и анакреонтической лирики. Здесь возникали свои устойчивые парадигмы циклизации. Только на первый взгляд парадоксально то обстоятельство, что к разряду активно циклизующихся жанров мы относим такие, которые в большей, чем другие лирические жанры, мере

были ориентированы на определенный жанровый канон и по этой причине, казалось бы, должны были быть лишены индивидуально-творческого своеобразия. Впрочем, исследователи неоднократно отмечали, что именно в переложениях и переводах (открыто «подражательных» жанрах) проявились многие личные пристрастия поэтов XVIII века [Западов, 1979. С. 98].

Не вдаваясь подробно в интерпретацию связи «своего» и «чужого» в жанре подражания, заметим, тем не менее, что, очевидно, не последнюю роль в достижении личностного творческого момента в различных переложениях и переводах играл сам факт отбора «образцов» для подражания. Выбирая из какого-то, условно говоря, готового «множества» (ряда произведений) «образцы» для подражания, поэт создавал свой ряд и тем самым совершал творческий поступок, проявлял свою индивидуальность.

Итак, возникают два аспекта проблемы изучения подражательной лирики XVIII века: 1) сопоставление с «образцом» с точки зрения разработки его основных образов и мотивов и 2) сопоставление с «образцами» (отдельными произведениями) с точки зрения воспроизведения их состава, полноты, способов группировки и организации последовательности движения самих образов и мотивов. Сборники русской лирики XVIII века дают нам возможность проанализировать оба выделенных аспекта в их единстве.

Как мы уже отмечали, процесс циклизации достаточно интенсивно протекал в так называемой анакреонтической лирике. «Анакреонтические стихи», появившиеся как подражание на русском языке греческому размеру, сделали возможными опыты в создании обыкновенных силлабо-тонических стихов без рифм. А поскольку русская поэзия XVIII века осознавала свою самостоятельность прежде всего в отношении метрики, то понятен интерес наших поэтов к анакреонтике.

По мнению Г.Н.Иониной, «русская анакреонтика до сих пор недостаточно оценена и изучена. Проблематика ее очень сложна, и история ее в целом еще не написана» [Ионин, 1987. С. 300]. Поскольку анакреонтическая лирика в данном случае привлекает нас не со стороны своей стихотворной стилистики, но со стороны самого способа группировки отдельных стихотворений в некие жанровые разделы или поэтические сборники, то особо значимым нам представляется вопрос об источниках распространения анакреонтической лирики в русской поэзии XVIII века. Разумеется, важно знать, к какому источнику восходит жанр русской анакреонтической оды, к изданному в 1554 году А.Этьеном сборнику «Анакреонтейя», долгое время считавшемуся подлинным сборником песен Анакреона, или

его позднейшим европейским стилизациям. История русской анакреонтики в общем виде разделила судьбу общеевропейской, где представления о стилистическом идеале и классической норме подчас резко расходились. Особенностью ее, пожалуй, можно считать лишь то, что русские поэты XVIII века из-за неважного знания греческого языка редко пользовались подлинниками и чаще довольствовались французским или немецким посредничеством в рецепции Анакреона. Так, например, один из известных переводчиков Анакреона Н. Львов пользовался французским, немецким и итальянским переводами.

Не вдаваясь в дальнейшую интерпретацию событий и явлений истории русской анакреонтической лирики XVIII века, отметим, что отдельные произведения анакреонтической лирики уже с самого начала объединялись поэтами в достаточно развернутые и устойчивые поэтические контексты. Начав с переводов некоторых отдельных произведений Анакреона (М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков), русские поэты уже с середины XVIII века старательно трансформировали и другие жанры лирики (оды, песни) «под Анакреона», стремясь вырваться на широкий простор личного творчества. Так стали возникать целые разделы и даже сборники анакреонтической лирики.

Сборники русской анакреонтической лирики XVIII века внешне характеризуются большим разнообразием своего состава и количеством обычно включаемых в них произведений¹². Однако в аспекте циклизации в творческой практике поэтов вырабатывались свои приемы и своя поэтика, продуктивные, на наш взгляд, и для последующих поэтических эпох.

В первую очередь необходимо иметь в виду то обстоятельство, что сам по себе сборник стихотворений анакреонтической лирики возникал не на пустом месте, но был связан с определенными жанровыми представлениями и определенным жанровым источником. На наш взгляд, различные сборники анакреонтической лирики, равно как и другие сборники «подражательной» поэзии «во вкусе древних», явно восходят к жанровой форме греческой антологии.

В греческой поэзии античного периода антология 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 сборнике по случайным формальным признакам, а иногда создавались и вовсе без всякого видимого порядка. Отсюда название первых сборников «Сноп», «Венок»,

«Цветник» или «Букет» (буквальное значение греческого слова *anthologia*). В содержательной работе Т.Г.Мальчуковой показано, как при этом «обращалось внимание на пестроту целого, и на единство поэтической манеры различных авторов» [Мальчукова, 1990. С. 58]. 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 XI 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 веков. Производное значение слова «антология» — «антологический» (относящийся к древнегреческой поэзии) — вероятно, вытеснило из нашего современного представления его первоначальный смысл. Поэтические сборники антологической лирики XVIII века воскрешают нам его самой своей художественной структурой.

В стихотворении М.М.Хераскова «О терпении», вошедшем в сборник «Новые оды», творческий процесс создания стихов описывается таким образом:

Хочу я плести венцы зелены,
Хочу приятны песни строить.
О Музы! дайте наставленье,
Какие мне цветы срывать,
Какие лучше песни строить,
Я добродетель увенчаю
И песней звучных удостою:
Сплету венок ей из нарциссов.

Писание стихов здесь уподобляется «срыванию цветов», «плетению венка». Эти образы, действительно исторически связанные с антологической лирикой, широко использовались позднее поэтами в самых различных контекстах. Показательно в этом отношении послание Н.М.Коншина «Баратынскому»:

Куда девался мой поэт?
Где ты, любимец граций томный?
Умолк, умолк, и вести нет!
А я букет цветочков скромный
Наместо лавровых венков

Творцу элегий посвящаю
И вместе с ними приплетаю
Своих десятка два стихов.

Образы «венка», «цветочной цепи», «цветочного пояса» и т.п. пронизывают также сборник «Анакреонтических песен» Г.Р.Державина. Показательна формулирующая творческое кредо поэта строка из стихотворения «Макиавель»: «Из лавров плесть иль роз венец!» Важно отметить, что образ «венка» был не только составной частью поэтического сборника, так сказать, его художественной деталью, но и глубоко «внедрялся» в его внутреннюю поэтическую конструкцию, становясь своего рода способом его эстетического завершения. Характерно, что само слово «венок» («венец») нередко оказывалось вообще последним в последнем стихе последнего стихотворения сборника. Так, «Венец бессмертия», последнее стихотворение сборника Державина «Анакреонтические песни», заканчивалось стихами:

Посмейтесь, красоты Российски,
Что я в мороз, у камелька
Так вами, как певец Тииский,
Дерзнул себе искать венка.

Известный «Памятник Горация» из сборника «Лирические сочинения» В.Капниста, завершая собой раздел «Горацианских и Анакреонтических од», заканчивался строкой: «Венок бессмертный свив, укрась мое чело». Количество подобных примеров можно многократно увеличить, но и приведенных достаточно, чтобы увидеть важную роль образа «венка» в композиции поэтического сборника.

Сама форма поэтического сборника, представляемая как нечто замкнутое и завершенное, оказывалась при этом глубоко содержательной. В антологической лирике, во всяком случае, эта форма, несомненно, была связана с идеей гармонии. «Реконструированный» в сборнике поэта Нового времени «античный мир» представал как мир совершенный, как такая высшая ценность, которая становилась целью и идеалом для современного, несовершенного человека. Образ «венка» как композиционной формы сборника словно очерчивал твердые границы этого мира, сводил между собой все его концы и начала.

Полнота и завершенность поэтического сборника или его жанрово-тематического раздела зависела не столько от количественного состава, сколько от исчерпанности основного «репертуара» тем и мотивов, определяемых самим жанром. И если, например, анакреонтический жанр, по определению Н.Ф.Остолопова, означает, 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, 1821. С. 23–24], то в этом круге представлений, как в цикле, не выходя за его границы, и совершает обычно свое движение авторская мысль.

Таким образом, одной из важнейших характеристик поэтического сборника антологической лирики XVIII века является его «репертуарность». Поскольку классицизм не предполагал за поэтами права открытия собственных тем, так как это неизбежно повлекло бы за собой индивидуализацию жанров и жанровой системы лирики в целом, то авторское «я» не могло быть скрепляющим и организующим центром поэтического сборника или какого-то его жанрово-тематического раздела. Эту роль выполняло в нем не индивидуальное «я» поэта, которое собственной судьбы, биографии, в конечном счете, в лирике тогда еще не имело, а условный, если можно так сказать, жанровый образ поэта, в свою очередь определяемый присущим ему «репертуаром» тем и мотивов.

Преобладающим способом циклизации в поэзии XVIII века был способ рационалистической группировки произведений. Если определенный порядок произведений внутри сборника (раздела) направлялся только общей логикой авторской мысли и был как бы признаком необязательным, то внешние границы сборника (посвящение, вступительное стихотворение, начало, конец) композиционно оформлялись всегда достаточно четко. Складывалась своя эстетика порядка¹³.

Специфика художественной циклизации в лирике XVIII века состоит в том, что она носила дробный и статичный характер. Относительно поэтических сборников классицизма вряд ли можно утверждать, что художественная образность в них характеризуется «неслиянностью и нераздельностью». Отношение между частью и целым мыслилось как отношение складывания или соединения. «Целое есть все, что соединено из других вещей, а частями называются те вещи, которые целое составляют, например: сад есть целое, а цветники, аллеи, фонтаны и беседки суть части, сад составляющие» [Ломоносов, 1986. С. 158]. Поэтому отдельные стихотворения в контексте сборника не столько объединяются, сколько складываются, и не столько внутренним саморазвитием художественных образов, сколько логикой развития авторской мысли.

Качественное изменение форм художественной циклизации в русской лирике совершается уже только на рубеже XVIII–XIX вв.

На судьбу лирической циклизации в дальнейшем глубоко повлиял тот жанровый слом, который происходил в русской поэзии в переходный период¹⁴.

Внешне художественная циклизация в лирике начала XIX века мало чем отличалась от циклизации в лирике предшествующей литературной эпохи. Если взглянуть, например, на поэтическую книжную продукцию той поры, то можно обнаружить все те же, казалось бы, однотипные стихотворные сборники с привычной рубрикой на жанры и темы, что и в XVIII веке. Но это лишь только внешнее сходство. На самом деле, изменения, касающиеся художественной циклизации в русской лирике начала XIX века, были достаточно глубокими по своей сути.

Одной из заметных тенденций лирики начала века, как считает Л.Я. Гинзбург, было раскрытие и утверждение «душевной жизни освобождающейся личности» [Гинзбург, 1974. С. 27]. Наиболее полно этой цели художественного творчества, по общему мнению, соответствовали различные, так называемые малые лирические жанры, например, элегия или дружеское послание. Но задача изображения «простоты» и «естественности» чувств и переживаний человеческой личности решалась и путем циклизации этих малых лирических форм в поэтических книгах и сборниках.

Принципиально новым в лирической циклизации стихотворных сборников (или его разделов) в период перехода от жанровых форм мышления к внежанровым было, пожалуй, постепенное вытеснение рационалистических способов циклизации иными, нерационалистическими, когда желанная свобода человеческого чувства все чаще стала находить свое выражение в эстетике случайного и непреднамеренного. Державинская формула «в сердечной простоте беседовать о боге» как нельзя лучше соответствовала духу «непринужденности» русской лирической поэзии начала XIX века.

Установка на «непринужденность» поэтического творчества разилась, в частности, в попытках переименований традиционных поэтических жанров. Малые жанры лирики (песни, элегии и др.) все чаще стали именоваться поэтическими «досугами», «безделками» и т.п. В подобных переименованиях таился, конечно, свой смысл. Различные «досуги» и «безделки», не обремененные внешне серьезностью мысли, как раз и становились выражением «непринужденности» и «случайности» «естественного человека» в лирическом творчестве.

Такая тенденция сказывалась, конечно, и на внешнем облике поэтических сборников, и на способах циклизации в них отдельных стихотворных произведений. В самих названиях сборников вместо

привычных «Стихотворений» и «Опытов» появляются все те же «Досуги» и «Безделки» и производные от них. «Досуги Грамматина» Н.Ф.Грамматина (1811); «Праздное время инвалида» Н.М.Кугушева (1814); «Бытие сердца моего» И.М.Долгорукова (1817); «Некоторые из забав отдохновения» Н.Н.Муравьева (1828); «Досуги моего уединения» И.Снегирева (1820); «Мои свободные минуты» Л.Я.Кричевского (1817) и др.

С точки зрения циклизации представляет интерес сборник лирических произведений Н.М.Карамзина «Мои безделки», изданный в Москве в 1797 году.

Бросается в глаза прежде всего отсутствие в сборнике определенных жанровых разделов. Песни и элегии в нем чередуются с надписями и посланиями, басни — с эпитафиями. Лирические жанры перемешаны без всякой видимой связи. Внешне в сборнике Карамзина вряд ли можно найти какой-то внутренне цельный и постепенно развертывающийся лирический сюжет или хотя бы общую поэтическую мысль. Переливы настроения от скорби к радости и, наоборот, от веселья к грусти — это единственное, пожалуй, чем характеризуется лирическое движение сборника. Однако внешняя «деструктурированность» сборника не означает распада формы. Вдумчивый читатель Карамзина заметил: «Этот разноликий мир, окружающий поэта, не есть царство абсолютного релятивизма. Он повернут своим хаотическим многообразием к миру рациональных норм. Однако сам для себя он не хаотичен. Не имея внутренней логики, он наделен гармонией. Поэтому при попытках рационального осмысления он предстает как абсурдный и неорганизованный, но, рассмотренный по своим собственным законам, он обнаруживает внутреннюю гармонию. Этот мир прежде всего находится вне теорий и теоретического мышления. Это — обычная жизнь, причем жизнь в тех ее проявлениях, которые не отмечены причастностью к истории, политике и государству. Как гармоническая, поэтически прекрасная предстает жизнь обычная, незаметная, жизнь сердца в ее обыденных каждодневных проявлениях» [Лотман, 1966. С. 33].

Думается, «жизнь сердца» и является централизующей идеей сборника Карамзина. Связь между отдельными произведениями в нем определяется отнюдь не логикой внутри жанровых отношений, как в традиционном типе стихотворного сборника XVIII века, но «жизнью сердца» лирического «я», стремящегося передать все богатство его проявления: «удары» судьбы, взлеты и падения, скорбь и радость. «Случайное» у Карамзина становится выражением «естественного», а «естественное» — выражением «случайного». «Поэт! Натура вся твоя / В ее любезном сердцу лоне».

Таким образом, мы видим, что уже на рубеже XVIII–XIX веков в стихотворных сборниках поэтов жанровая группировка лирических произведений начинает уступать место иным принципам циклизации, среди которых основное значение приобретает принцип выведения некой единой поэтической личности, ее душевной биографии.

Путь лирической циклизации во всех ее многообразных проявлениях пролегает через объединение отдельных произведений в целостные контексты. Целесообразно проследить, как этот процесс протекал в границах сложившихся, устойчивых парадигм циклизации, в частности, в антологической лирике, многочисленных «подражаниях древним». Без творческого опыта Пушкина в данном случае не обойтись. Обратимся к первому прижизненному сборнику стихотворений Пушкина.

Первый сборник стихотворений Пушкина вышел в свет в 1826 году. Дошедшие до нас материалы свидетельствуют о деятельной подготовке поэта к выпуску своего первого сборника, хотя считать его в полной мере авторским (в смысле единолично созданным) все же нельзя. Кроме Пушкина в подготовке и издании сборника принимали участие Н.И.Гнедич, В.А.Жуковский, П.А.Плетнев, Л.С.Пушкин, П.А.Вяземский. Сборник представлял собой как бы определенное создание, с одной стороны, пушкинского творчества, с другой — литературной нормы эпохи.

Внешне сборник стихотворений Пушкина разбит на достаточно традиционные жанровые рубрики: «Элегии» (17 стихотворений), «Разные стихотворения» (24), «Эпиграммы и надписи» (18), «Подражания древним» (12), «Послания» (16) и «Подражания Корану» (9). По мнению Г.О.Винокура, сборник 1826 года — «единственное собрание стихотворений Пушкина, к которому он отнесся как к действительно композиционной форме» [Винокур, 1927. С. 119–120].

На наш взгляд, не случайно сборник стихотворений Пушкина открывался именно разделом элегий и стихотворением «Пробуждение» («Мечты, мечты! Где ваша сладость?..») Ведь все собрание стихотворений Пушкина в дальнейшем проникнуто идеей становления (своеобразного «взросления») поэта как личности и художника. Если в начале сборника перед нами предстает «неопытный мечтатель» (стихотворение «Мечтателю» — «Ты в страсти горестной находишь наслажденье...»), то в конце его «искатель новых впечатлений», пройдя свой «мрачный путь», «для сердца новую вкушает тишину» («Чедаеву»).

Обращает на себя внимание в сборнике соседство двух разделов, имеющих одинаковое жанровое название: «Подражания древним»

и «Подражание Корану». В большинстве современных работ о циклах «Подражания Корану» Пушкина принято считать первым русским лирическим циклом уже в собственном смысле этого слова. Однако если сравнить «Подражания Корану» с «Подражаниями древним» на основании только внешнего характера публикации, то никакого отличия мы вообще не обнаружим. Название каждого самостоятельного раздела пушкинского сборника печаталось на отдельном листе, а порядок стихотворений внутри разделов обозначался с помощью римской нумерации. В то же время нетрадиционное у Пушкина, как и во многих случаях, открывалось только в форме традиционного.

Если обратиться к «Подражаниям древним», то по своему составу и характеру связи между отдельными произведениями этот раздел во многом напоминает образ антологии, о котором мы уже вели речь раньше. Открывается раздел стихотворением «Муза», в котором богиня поэзии учит петь «И гимны важные, внушенные богами, / И песни мирные фригийских пастухов». Большинство стихотворений раздела группируется вокруг традиционной любовной тематики, поддерживая единство образного строя и стихотворного стиля. Одиннадцать «подражаний» из двенадцати написаны александрийским стихом. Почти все произведения характеризуются и композиционной схожестью. Каждая «антологическая пьеса» Пушкина представляет собой как бы движение лирической эмоции от предмета условной античности к постижению ее «таинственной красоты». Последнее стихотворение раздела «Красавица перед зеркалом» является как бы его закономерным завершением: возникает традиционный образ цветочного венка, окружающего «чело» «милой» девы. «Подражания древним» Пушкина, безусловно, обладают качеством художественного единства. Однако в данном случае это качество художественного единства обусловлено лишь единством жанра. Порядок и последовательность отдельных произведений в нем выглядят лишь относительно организованными, а иногда и просто случайными. Поэтому «Подражания древним» Пушкина в целом не перерастают границы раздела стихотворного сборника. Раздел же — образование неустойчивое. Не случайно во втором своем сборнике стихотворений 1829 года Пушкин отказался от мысли печатать «Подражания древним» как целое, «разбросав» входившие в него ранее стихотворения по различным хронологическим рубрикам.

Иная участь постигла «Подражания Корану». И в сборнике 1829 года Пушкин повторил их публикацию, сохранив заглавие и прежний порядок в расположении произведений. Как и в сборнике

1826 года, «Подражания Корану» стали своеобразным завершением всей первой части сборника стихотворений 1829 года. На основании этого можно предположить, что Пушкин подходил к публикации «Подражаний Корану» как целостному лирическому образованию.

В «Подражаниях Корану» Пушкина перед нами предстают не просто отдельные, хотя и взаимосвязанные между собой эпизоды из жизни пророка, но важнейшие (а в известном смысле и решающие) этапы человеческой судьбы вообще. Дело в том, что пушкинский пророк (Магомет), с одной стороны, обращен к небесной истине, с другой — к земной правде. Такому восприятию пророка, его «двойственности», во многом способствует достаточно сложная организация цикла. Пушкин не случайно упомянул в примечании: «В подлиннике Аллах везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором и третьем лице» [Пушкин, 1937. С. 193]. Однако говоря о «вольных подражаниях», Пушкин заявляет и свое право на творчество. Субъектную систему отношений «аллах — пророк» поэт явно усложняет в своих поэтических переложениях Корана, вводя в нее третье лицо: человека. Именно человек с его мятежной непокорностью и противоречивостью существования становится причиной «смущения» пророка и взволнованных «доказательств» бога в наставительных речах, обращенных к «нечестивым». Можно прямо сказать, что внутренняя напряженность и конфликтность «Подражаний Корану», связанная с борьбой веры и неверия, определяется «триадой» отношений: аллах — пророк — человек. На наш взгляд, лирический сюжет цикла состоит прежде всего в колебаниях пророка между небесной истиной (аллахом) и земной правдой (человеком). Своего рода «разрешением» такого «сюжета» цикла становится окончательное приобщение пророка к богу как правде естества. Именно таким пафосом, на наш взгляд, проникнуто завершающее «Подражания Корану» и носящее явно притчевый характер стихотворение «И путник усталый на бога роптал». Внешне это стихотворение не связано прямо с образом пророка. Лирический субъект стихотворения, «путник усталый», воспринимается как человек вообще. Однако более глубокий смысл произведения раскрывается только в контексте цикла. В частности, нельзя не заметить явной переклички этого завершающего стихотворения с первым «подражанием» цикла, в котором аллах, укрепляя пророка в вере, говорит: «Не я ль в день жажды напоил / Тебя пустынными водами?» В тексте последнего произведения эти строки как бы вновь оживают: «И путник усталый на бога роптал: / Он жаждой томился и тени алкал».

Упоминание аллахом эпизода спасения пророка в первом стихо-

творении цикла «Подражаний Корану» разворачивается в конце концов в самостоятельную поэтическую историю-притчу о спасении человека богом. Создается своеобразное композиционное кольцо: «путник усталый» как бы повторяет путь, уже пройденный некогда пророком. Можно взглянуть, конечно, на этот повтор несколько иначе. Например, полностью отождествить образ «путника» с образом «пророка» и считать, что в «Подражаниях Корану» допущена своего рода хронологическая инверсия: сначала дается описание жизни пророка, его, так сказать, история, а затем, в конце цикла, предыстория, т.е. тот момент из жизни человека, который предшествовал его превращению в пророка. Но чем объяснить такой возврат из настоящего в прошлое?

Смысл финала пушкинских «Подражаний Корану», думается, как раз в том и состоит, чтобы показать, что не только человек повторяет путь «пророка», но и «пророк» повторяет путь человека. Последнее произведение цикла Пушкина тем самым универсализует жизненный путь пророка, снимает его исключительность, сближает его судьбу с судьбой человеческой. Но в таком сопоставлении нельзя не увидеть и возвышенного понимания жизненного пути человека как поиска правды. Глубина обобщения усиливается за счет использования в «подражаниях» мифологического в своей основе сюжета «смерти — возрождения». «Смерть» и «воскресение» «путника», по существу, символизируют жизненный путь человека прежде всего в аспекте его духовного развития от заблуждения к истине, от неверия к вере, от мрачного разочарования к жизненному оптимизму. Призыв, обращенный к пророку в первом стихотворении цикла «Стезю правды бодро следуй!», коррелируется в заключительной строке последнего стихотворения совершенным действием: «И с богом он дале пускается в путь».

Таким образом, новизна пушкинского творчества состояла, очевидно, в том, что при сохранении некоторой внешней связи «Подражаний Корану» как стихотворного раздела с готовым источником для подражания, лирическая циклизация начинает протекать в такой форме, что сама последовательность произведений, их композиционный порядок, с одной стороны, как бы постоянно «провоцируют» читателя на поиск разного рода ассоциаций и связей между ними, с другой — сама возможность таких связей резко проблематизируется. Из-за утраты жанрово-тематической однородности состава произведений важнейшим источником связи между ними является не просто логика авторской мысли, определяемой, в свою очередь, логикой жанра, но внутреннее саморазвитие художественных образов.

Если обратиться к другим явлениям русской лирики 1820-х, 1830-х годов, то можно обнаружить немало таких циклических образований, которые строятся как бы на «естественном» или «объективном» ходе событий: движении суток, времен года, «сюжете» странствия или путешествия. Богатую традицию в русской поэзии той поры приобрели циклы, связанные с путешествием в Крым и на Кавказ. Большой популярностью, например, пользовался цикл «Крымских сонетов» А. Мицкевича, побуждавший русских поэтов, с одной стороны, к многочисленным переводам, с другой — к собственному творчеству.

По принципу «естественной» циклизации строятся также различные циклы «исповедального», «дневникового» характера, весьма распространенные в поэзии русского романтизма. К ним можно отнести «Поэтические фантазии» В. С. Печерина, «Из записок влюбленного» Н. В. Кукольника, «Отрывки из книг любви» В. Г. Бенедиктова и др. Главной особенностью подобного типа циклов была опора на «непридуманный», так сказать, «объективный» ход событий или «естественное» течение времени. Это обстоятельство, с одной стороны, освобождало автора от поиска каких-то особых мотивировок для сопряжения отдельных произведений в художественное целое (такое «целое» при «естественном» типе лирической циклизации давалось как бы уже «готовым»), с другой — позволяло ему полностью сосредоточиться на своих внутренних переживаниях. Необходимо добавить, что неперенным условием художественности такой формы лирической циклизации, которая базируется на какой-то «объективной» связи или «естественном» течении событий, на наш взгляд, должна быть «дополнительная» внутренняя смысловая мотивация, возникающая в самой последовательности текстов, составляющих лирический ряд цикла.

До сих пор наши наблюдения велись в основном над художественной циклизацией стихотворных разделов поэтических сборников. Однако не менее активно протекает процесс циклизации и в самих стихотворных сборниках в целом. При этом выявляется такая закономерность циклизации в русской лирике первой трети XIX века: если жанровый раздел стихотворного сборника стремился стать как бы циклом, то сборник стихов в целом — художественным единством иного порядка — книгой стихов. Ярким примером второго типа циклизации могут служить «Сумерки» Е. А. Баратынского.

Если «Подражания Корану» Пушкина по праву можно считать первым русским лирическим циклом, то «Сумерки» Баратынского с тем же основанием можно назвать первой русской книгой стихов в подлинном смысле этого слова.

«Сумерки» Е.А.Баратынского, действительно, уникальное явление всей русской лирики XIX века, вызывающее у исследователей и неизменный интерес, и весьма разноречивые толкования. Это и «одна из первых книг стихов в ее сегодняшнем понимании» [Кушнер, 1975. С. 179], и «замкнутый цикл философских стихотворений, по своему внутреннему единству приближающийся к философской поэме» [Бочаров, 1985. С. 3], и «произведение полифоническое, сознательно ориентированное на многоплановое отражение духовного содержания» [Лебедев, 1985. С. 135].

Большинство исследователей, как видим, сходится во мнении, что перед нами такая совокупность лирических произведений, которая носит целостный характер. Однако обычный ход мысли, стремящийся постигнуть смысл целостности в своеобразном «извлечении» из художественного произведения некой программы, «ключевой» идеи, единого сюжета и т.п., в данном случае просто «не срабатывает». «В лирическом течении «Сумерек» нет прямого движения к выводам и “выходам”» [Альми, 1973. С. 124]. «Это единство не есть единство философской идеи или программы; ее, как не раз указывалось, из “Сумерек” не извлечь» [Бочаров, 1985. С. 3]. Разумеется, при попытках определения, точнее, постижения целостности литературного произведения следует иметь в виду, что «целостность — это «глубоко существенная его характеристика, ни в коем случае не сводимая к внешним приметам цельности, законченности и завершенности» [Гиршман, 1971. С. 65].

Впервые о целостности «Сумерек», как известно, заговорил сам поэт. В послании к П.А.Плетневу он писал: «Не откажись написать мне в нескольких строках свое мнение о моей книжонке, хотя все пьесы были уже напечатаны, собранные вместе, они должны живее выражать общее направление, общий тон поэта»¹⁵ (выделено мною. — М.Д.). Новизна, по мысли Баратынского, состоит в том, что «старые» произведения, объединяясь между собой определенным образом, дают «новое» качество.

Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что Баратынский первым среди русских поэтов употребил эмоционально значимое заглавие. «Словом “Сумерки” поэт определяет общую тональность, так обозначен и “музыкальный ключ”, в котором звучит книга в целом» [Альми, 1970. С. 12]. Хотелось бы добавить, что перед нами не просто слово, но художественный образ, связанный с этим словом. Это хорошо видно из сопоставления заглавия с контекстом всей книги стихов Баратынского. В образном строе лирических произведений возникает целая парадигма значений, связанная с семантикой заголовка. «Сумерки» — это и «зима дряхлеюще-

го мира», и «мир во мгле», и «мрак ночной», и «бесплодный вечер», и «седая мгла», и «вечер года», и «осень дней». Это только, так сказать, прямые значения. Но есть и переносные: «немая глушь», «безлюдный край», «тень», «омрачать» и т.п. «Сумерки» означают как бы некие универсальные антиномии мира: свет и тьму, день и ночь, видимое и невидимое, уходящее и наступающее. «Сумерки» Баратынского, на наш взгляд, обозначают некое переходное и незавершенное состояние мира.

В лирической циклизации «Сумерек», очевидно, можно обнаружить немало таких линий взаимодействия художественных образов, которые, пронизывая весь состав отдельных произведений, сходятся в едином целом. В одном только открывающем «Сумерки» вслед за посвящением Вяземскому стихотворении «Последний поэт» мы найдем «завязку» целого ряда мотивов и тем, получивших затем свое развитие в контексте всей поэтической книги Баратынского. Это и, бесспорно, центральный для всей книги стихов мотив «железного века», и связанное с этим мотивом духовное противостояние поэта и времени, рассудка и чувства, веры и неверия, движения и покоя, мгновения и вечности и т.д.¹⁶ Практически любое стихотворение, любой стих в художественном пространстве «Сумерек» способны вызвать или получить отклик, «передать» или «позаимствовать» часть «своего» или «чужого» художественного смысла.

В посвящении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», например, устанавливается своеобразная пространственно-временная организация текста. Точка авторского зрения как бы выносится за границы непосредственно изображаемого мира:

Еще порою покидаю
Я Лету, созданную мной,
И степи мира облетаю
С тоскою жаркой и живой.
Ищу я вас, гляжу: что с вами? .

Такая «одическая» высота поэтического видения, а также заданный ею масштаб художественной выразительности присущи всему образному строю «Сумерек». В заключительном стихотворении «Рифма» Баратынский скажет:

«Меж нас не ведает поэт / Высок полет его иль нет». Особая «высота» положения поэта в «Сумерках» оказывается как бы равноудаленной от двух пределов: земного и небесного. Выбор же такой точки зрения служит своего рода «оправданием авторской поэтической “гносеологии”»: «Две области: сияния и тьмы / Исследовать равно стремимся мы». Избранная точка зрения создает особые условия художественного восприятия мира. В фокус поэтического

изображения попадает только то, что значительно, существенно. У Баратынского не человек, а человечество, не день, а век, не города, а столицы. При этом масштабность поэтических образов достигается не за счет каких-то пространственно-временных гипербола, а за счет обобщения их ценностно-смысловой значимости.

Особую философскую глубину «Сумеркам», на наш взгляд, придает еще не только то обстоятельство, что представляемые явления жизни в них всегда даны в каком-то временном измерении (в книге, в принципе, нетрудно установить, например, такие аналогии, как античность — «детство мира», «современность» — «старость мира»), но и то, что печать времени, так сказать, лежит на характере самого поэтического высказывания, на способе поэтического мышления и соответствующей ему форме художественной речи. В поэтическом слове Баратынского мы как бы чувствуем «нашей правды современной дряхлолетнего отца».

По степени «охвата» разных языков, стилей, сознаний «Сумерки» Баратынского, действительно, не знают себе равных среди различных циклических образований XIX века. В «Сумерках» как своеобразном сгустке лирического творчества поэта, итоге его художественного развития вообще, возникает большое количество различных стилистических оксюморонов, парадоксов и фантастических допущений. В пределах одного текста у Баратынского можно встретить и «легкокрылые грезы», и «улыбающийся ужас». Подобное смешение различных языковых сознаний, архаического и современного, разговорного и возвышенного слова — определяющая черта стиля Баратынского.

У Баратынского нередко можно встретить, так сказать, весьма оригинальные образы перевернутых традиций, наподобие всем известного символа смерти: вместо «губящей косы» — «олива мира». Такие «трансформации» традиционных образов особенно сгущены в «Сумерках». Это и душа, умирающая прежде тела, в противоположность привычному образу бессмертной души, и современный Ахилл («боец духовный»), у которого изменен символ уязвимости, «пятка веры». Такие «подмены» не случайны. Мир в «Сумерках» Баратынского предстает перед нами не в органическом единстве своих частей, но в их разнородности и даже враждебной разъединенности. Один из главных героев книги стихов Баратынского — «железный век» «серебрит и позлащает свой безжизненный скелет». Словно сознавая свою ущербность, сознавая, что он последний и худший век человечества, «железный век» как бы стремится продлить свою жизнь, нанося на себя грим «серебряного» и «золотого» веков. Кстати сказать, символика цвета в данном случае не безраз-

лична к мифологическому представлению о смене пяти веков (от «золотого» к «железному»). Заметим, «золотой» цвет в контексте «Сумерек» встречается неоднократно. И почти всякий раз мы сталкиваемся со случаями его «неадекватного» использования. В стихотворении «Всегда и в пурпуре и злате» цвет золота — это знак не «дня», а «заката». В стихотворении «Осень» «солнце» «в зеркале зыбком вод / Неверным золотом трепещет». Поэт «сны позлащенные лелеял». Во всех приведенных примерах чувствуется как бы отражение образа «золотого века» в его, так сказать, мифологическом варианте. Символика «золотого» цвета у Баратынского, таким образом, прочно ассоциируется с некой внешней призрачной оболочкой мира, его кажимостью, а не сущностью.

Циклическая форма «Сумерек», таким образом, была наиболее органичной для выражения единства этого распавшегося на отдельные и внешне малосвязанные части мира, удержания зыбкого равновесия между процессом единения и его распада. В то же время «Сумерки», в сущности, знаменовали собой и символический переход от одной эпохи культуры к другой: от эпохи Пушкина к после-пушкинскому времени.

Мы не ставили перед собой цель дать исчерпывающий анализ всех явлений художественной циклизации в русской лирике XIX века. Для этого пришлось бы значительно расширить рамки настоящей работы.

Хотелось бы, тем не менее, сказать, что отмеченные нами пути и формы лирической циклизации находят свое выражение в дальнейшем в богатой своей многоликостью поэзии «середины века». Здесь можно найти различные циклы и циклические образования в традиции так называемой антологической лирики («Новогреческие мелодии» Н.Ф.Щербины, «Подражания древним» А.Н.Майкова и др.) и циклы, связанные с тенденциями «натуральной школы» («На улице» Н.А.Некрасова, «Деревня» И.С.Тургенева), и традиционные романтические циклы путешествий с непрямым «героем времени» («Фантасмагории» К.Павловой), и любовные циклы дневниково-исповедальной формы («Buch der Liebe» Н.П.Огарева).

Как неоднократно отмечалось, лирика середины XIX века многое сделала для появления значительных произведений русской психологической прозы, в особенности романов И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого.

Тема «цикл и роман», несомненно, представляет большой интерес и требует дальнейшего изучения. В этой связи плодотворна теория «романизации жанров», разработанная М.М.Бахтиным. Суть процесса «романизации жанров», с точки зрения М.М.Бахтина, за-

ключается в том, что «они (жанры.— М.Д.) становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет “романных” пластов литературного языка, они диалогизируются... и это самое главное — роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)» [Бахтин, 1975. С. 450–451].

Даже при самом беглом взгляде на лирические циклы 1850-х годов бросается в глаза присутствие в них определенной «романной» ситуации, связанной с появлением «героини». В отличие, скажем, от циклов любовной лирики 1830-х годов, в которых лирическое событие, как правило, обуславливается переживанием лирического «я», в лирических циклах 1850-х годов внимание сосредоточивается не только на лирическом герое, но и на лирической героине. Присутствие в любовных циклах героя и героини как двух относительно равноправных центров переживания неизбежно влечет к восприятию отношений между ними в контексте особой «любовной» истории, некоего «любовного романа». Убедительное свидетельство тому — лирический цикл А.Григорьева «Борьба», в подзаголовке которого на автографе было помечено: «роман»¹⁷. Своеобразный сюжет «Борьбы» зиждется на бесконечной «веренице» «встреч» лирического героя и героини. «Встречи» героя и героини в цикле А.Григорьева, как правило, остроконфликтны, чреватые разрывом и в то же время таят в себе «веру, надежду, любовь». Внутренняя противоречивость «встречи» — основа всех лирических переживаний «я» и «ты». Главное назначение «встреч» не столько сюжетное (никакого разрешения, никакого «начала» и «конца» в обычном смысле «встречи» героя и героини в цикле вообще не имеют), сколько психологическое. Ситуация «встречи» всякий раз направлена на поддержание высокого накала чувств и страстей, на развертывание стихийных сил человеческой жизни.

Начиная со второй половины XIX века тенденция лирической циклизации в русской поэзии становится ведущей, а в начале XX века циклизация в лирике приобретает характер нормы творчества. Лирическая поэзия создается неизменно в виде циклов или книг стихов. То, что в начале XIX века, когда поэты, подобно Гейне, называли свои стихотворные объединения «циклами», в европейской и русской поэзии было исключением, в XX веке становится правилом. Так, В.Иванов в 1908 году объединяет 9 стихотворений под названием «Голубой покров» с подзаголовком «цикл сонетов», а Б.Пастернак в дальнейшем в стихотворении «Ева» (1956) вообще

применяет слово «цикл» как часть формы художественного ансамбля стихотворений наряду с понятием стиха:

Ты создана как бы вчерне,
Как строчка из другого цикла,
Как будто не шутя во сне
Из моего ребра возникла.

Несомненно, циклообразование в пределах «большой лирической формы» (лирический цикл — книга стихов) было связано с глубоким изменением основ художественных систем, поиском новых способов обобщения и концептуального построения «образа мира» в лирике¹⁸. Вместе с тем, обстоятельное исследование новейших процессов циклизации, разумеется, не должно проводиться в отрыве от богатых традиций этого явления в лирике. В аспекте русской традиции, на наш взгляд, практически еще не выявлено влияние, скажем, «постромантизма» на лирическую циклизацию символизма. Между тем, блоковская «Фаина» способна вызвать в памяти «Борьбу» А. Григорьева, а «Снежная маска», например, — «Снега» А. Фета. Как ни странно, может быть, звучит вывод К. М. Орта о том, что «набор возможных циклических текстовых связей в XX в. подвергался лишь несущественным вариациям» [Орт, 1988. С. 1116], нельзя не признать исторической устойчивости самих форм лирической циклизации¹⁹. Речь, понятно, идет не о простом переходе «неизменного» из одной эпохи в другую. Говоря о функционировании традиционных форм художественной циклизации в XX веке, надо иметь в виду, что они уже не просто воспроизводят нам некие сложившиеся представления о взаимоотношениях лирической личности с миром, но сами способны становиться предметом авторской поэтической рефлексии, участвуя в построении смысла художественного целого в качестве знака определенного культурного кода. «Римские элегии» И. Бродского, например, способны вызвать в памяти не только представление о жанре элегии, связанном с именами римских поэтов, но и форме цикла (допустим, «Римскими элегиями» Гете), воскрешающей особую ситуацию присутствия поэта в Риме, анаграмме мира, как бы с точки зрения вечности, коллизии прошлого и современного. Сама форма цикла оказывается своего рода матрицей, накладывающей, с одной стороны, определенные ограничения на направление творчества, с другой — предоставляющей большие возможности для проявления свободы авторской рефлексии. Для Бродского в его «Римских элегиях» ситуация «Рим, человек, бумага» оборачивается открытием смысла своей «причастной вненаходимости»: «Я был в Риме. Был залит светом. / Так, как только может мечтать обломок».

Подводя итог сказанному, важно подчеркнуть как важнейшую тенденцию лирической циклизации XX века дальнейшее расширение ее художественного диапазона, вовлечение все новых и новых творческих возможностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Впоследствии в примечании к собственному переводу «Поэтического искусства» Горация А.Фет, в частности, писал: «Под словом “круг” Гораций, намекая на избитую, изъезженную арену цирка, имел, главным образом, в виду малоспособных циклических поэтов, бездарно исчерпывающих предания известного круга: Троянской войны, Одиссеи и т.п. Гораций именно советует предоставлять фантазии большую свободу и не стесняться этим кругом (*orbis cyclicus*) из опасения дойти до несообразностей, из которых даже стыдно будет выбираться на торную дорогу» [Фет, 1979. С. 153].

Вероятно, именно явление «киклической поэзии» дало повод и для специфического использования понятия цикла в современной медиевистике. В «Словаре общеупотребительных литературоведческих терминов» под ред. Д.Г.Шипли содержится, например, такое определение: «Цикл — ряд произведений, сгруппированных вокруг какой-либо эпохи, исторического персонажа или предания. Первоначально создавался киклическими поэтами времен поздней классики, дополнявшими Гомера. Значительное развитие получил в средневековых поэтических сказаниях» [Шипли, 1976. С. 74].

Интересно, что сходное толкование понятий цикла и циклизации мы находим еще раньше в русском академическом литературоведении XIX века, в работах Ф.И.Буслаева, А.Н.Веселовского. О лиро-эпической циклизации писал, в частности, А.Н.Веселовский: «Попеременно пели о победах и поражениях, выходили на сцену, в освещении хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей; вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные; поются и циклизуются, притянутые тем или другим событием, славой одного имени» [Веселовский, 1989. С. 209].

- ² *Athenäum*. 1798–1800. Bd. 2. S. 202.

- ³ Как справедливо подметил А.Кушнер, поэзия — не квартира с изолированными комнатами, это лермонтовский космос, где «звезда с звездой говорит» [Кушнер, 1980. С. 212].

- ⁴ Заметим, что возникшая на Западе теория «интертекста» как раз и основана, главным образом, на материале лирического творчества. В книге И.П.Смирнова «Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака)» был выдвинут тезис, согласно которому всякое литературное произведение связано, как минимум, с двумя претекстами.

- ⁵ Подробную аннотированную библиографию трудов о цикле, изданных в

Германии, можно найти в работах: [Орт, 1984; Иблер, 1988. С. 4–34; 267–278].

- ⁶ Исходя из анализа сонетов Шекспира, И. Мюллер устанавливает три, с его точки зрения, существенных признака лирического цикла: 1) мотивационную связь с центром («motivische Schwerpunkts oder Mittelpunktbezogenheit»), при которой лирический ряд представляет собой как бы единую «циклическую вариацию» тематически неизменного «главного пункта» переживания; 2) «тематическое априори», т.е. определенная в семантическом отношении, однако одновременно и абстрактная основная тематика, которая трансформирует «присущий циклу»; 3) повествовательно-линейный «эпический момент в лирическом протекании» («lyrischen Ablauf»). Лишь подобная взаимопроекция, по выражению И. Мюллера, «синхронно-статического компонента, который интегрирует отдельные произведения как части текста при помощи варьированных мотивов и тем, и диахронно-динамического нарративного компонента как эпически-линейной последовательности повествования и конституирует лирический цикл» [Мюллер, 1932. С. 8]
- ⁷ Проблеме «несобранных стихотворных циклов» посвящена кандидатская диссертация О.Г. Золотаревой «Проблема несобранного стихотворного цикла 40–60-х гг. XIX века» (Томск, 1982). На наш взгляд, формулировка «несобранный цикл» не очень удачна, поскольку речь идет все-таки не о том, что автор мог собрать, но в силу каких-то причин не собрал свои произведения, а о том, как отдельные и внешне разрозненные произведения становятся циклом в нашем читательском восприятии. Поэтому правомерно говорить о таких циклах, как о читательских.
- ⁸ Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. Стлб. 620–621.
- ⁹ Обстоятельному исследованию этого выдающегося произведения итальянского поэта посвящена фундаментальная работа А.Н. Веселовского «Петрарка в поэтической исповеди „Canzonieri“». Большое место в работе А.Н. Веселовского отводится исследованию того, каким образом создавалась монументальная поэтическая книга Петрарки. «Разбросанные, написанные на случай итальянские стихотворения, — писал А.Н. Веселовский, — представлялись ему (Петрарке) отрывками чего-то целого, его самого, и он начинает приводить их в порядок, в исповедь своего „Canzonieri“» [Веселовский, 1939. С. 153–242].
- ¹⁰ Справедливости ради следует сказать, что в какой-то мере этот вопрос затрагивался в диссертации А.С. Когана «Типы объединений лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению» (Автореф. канд. дис. Киев, 1988). В последнее время появились содержательные работы Р. Вроона о стихотворных циклах А.П. Сумарокова [Вроон, 2000. С. 521–546].
- ¹¹ Позднее И.З. Серман не без оснований считал возможным применить эту схему и к прижизненным сборникам И.Ф. Богдановича, и, вообще, ко всем поэтическим сборникам XVIII века [Серман, 1957. С. 224].
- ¹² В описании «Жизни Анакреона Тийского» Н. Львов так объяснил читателю число переведенных им од Анакреона: «Во многих изданиях Анакреона напечатано под именем сумнительное число од Анакреоновых

более переведенного мною, но как многие спорят о подлинности оных по некоторым наречиям Анакреону не свойственных, и таланта его недостойным, то я и не захотел за счет славы его сделать брюхатую книгу» [Стихотворения Анакреона Тийского. СПб., 1794. С. XXXIII].

- 13 Именно «начало» и «конец» оказываются наиболее заметными частями сборников или разделов в поэзии XVIII века. Как правило, самые важные в программном отношении стихи выносились в «начало» раздела или сборника, а подытоживавшие поэтические идеи стихи обычно его завершали. Иногда «начало» и «конец» оформлялись и при помощи чисто стиховых средств, как, например, собрание эпиграмм В.В.Капниста «Случайные мысли» с подзаголовком «Из опыта жизни». Собрание включает в себя 43 эпиграммы. Открывающая собрание первая эпиграмма написана фигурными стихами в виде пирамиды-треугольника, на «вершине» которого располагалось слово «добро». По мере чтения стихов мы как бы следуем за постепенно разрастающейся строкой. Короткий стих, равный слову, воспринимается на фоне длинных как стих с повышенной семантической значимостью. Основание «треугольника» задает своеобразную ритмическую инерцию всему ряду эпиграмм: разностопный ямб с преобладанием четырех- и пятистопного. Главным же связующим мотивом цикла становится разрешение противоречия между добром и злом, пороком и добродетелью. Последняя эпиграмма цикла вновь пишется фигурными стихами с тем отличием от первой, что стихотворение-«треугольник» как бы «опрокидывается» вниз и оканчивается словом «вздых». Между началом и концом цикла возникает дополнительная семантическая связь: «добро» — «вздых».
- 14 Процесс изменения жанровой системы лирики при переходе от классицизма к романтизму неоднократно исследовался в нашем литературоведении. Укажем лишь на некоторые работы, имеющие отношение к этой проблеме: [Сквозников, 1964. Ч. 2; Гинзбург, 1974; Гуковский, 1965].
- 15 Русская старина. 1904. № 6. С. 521–522.
- 16 Подробный анализ «Сумерек» Баратынского см., например, в нашей работе: [Дарвин, 1987].
- 17 Содержательный анализ цикла А.Григорьева см. в работе: [Егоров, 1978].
- 18 Истолкование процессов циклизации в лирике XX века можно найти, в частности, в работах: [Гинзбург, 1974 и Долгополова, 1977].
- 19 Вроон, 2000.

СТИХ И ПРОЗА: ДВА ТИПА РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Противопоставление и взаимодействие поэзии и прозы как двух различных систем обнаруживается на самых ранних этапах развития литературы и даже при ее зарождении. «Исторически поэзия и проза,— писал А.Н.Веселовский,— могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка также древня, как песня» [Веселовский, 1940. С. 377]. Однако никак нельзя отождествлять это различие с современным соотношением стиха и прозы. Ведь первоначально возникают собственно не стих и проза, а скорее их предпосылки, и недаром А.Веселовский говорит о песне, в которой еще господствует не словесный, а музыкальный ритм, и о сказке, которая если и выделялась из общего речевого потока, то на совсем иных основаниях, чем художественная проза в современном сознании. Не случайно в главах из исторической поэтики А.Веселовский выдвигает в качестве основного вопрос о непрерывном «взаимодействии языка поэзии и прозы» и, в частности, о том, как «язык поэзии инфильтруется в язык прозы и наоборот» [Веселовский, 1940. С. 379–380].

Рассматривая процесс становления русского стихосложения, М.Л.Гаспаров отмечает, что «до 17 в. оппозиция “текст стихотворный — текст прозаический” в русской словесности не существовала. Существовала иная оппозиция: “текст поющий — текст произносимый”. В первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, во вторую — деловая проза и риторическое “плетение словес” с его ритмом и формами. Эта оппозиция, взаимодействуя с другими (например, “книжное — простонародное”), давала классификацию форм словесности, не совпадающую с современной» [Гаспаров, 1970. С. 170, см. также Федотов, 1981]. Аналогичное противопоставление не раз отмечалось и в других древних литературах, при этом речевая организация в рамках «поющих» и «произносимых» текстов оказывается весьма многообразной и неоднотипной и по-разному относится к этим структурным полюсам¹.

Богатая дифференциация и внутренняя неоднородность древнерусской «ритмической прозы» показана в исследовании Л.И.Сазоновой: особенно существенны выявленные ею различия между ораторской и повествовательной прозой в целом и особенно внутри последней, где повышенная ритмическая выделенность и насыщенность повторами связаны «с абстрагирующими тенденциями средневековой литературы, т.е. не с индивидуализацией и конкретизацией изложения, а с отвлеченностью и обобщенностью <...> Различные средства ритмической организации текста появляются там, где мало историко-бытового материала, конкретных черт живой действительности, собственно сюжетного повествования, но зато развито риторическое начало, украшенность, имеется много общих мест, заметно влияние литературных образцов (памятников традиционного содержания), присутствуют обобщения и нравственно-назидательные толкования событий» [Сазонова, 1973. С. 13]. И в ораторском «Слове о Законе и Благодати» «риторически выделен, риторически оформлен у Иллариона оказывается всегда смысловой и эмоциональный акцент в развитии темы. Как форма логического и смыслового обобщения ритмическая организация появляется или в самых кульминационных местах раскрытия темы, или в момент заключения, завершения темы» [Сазонова, 1973. С. 10]. А остросюжетное динамическое повествование, по наблюдениям Сазоновой, не отличается ярко выраженной ритмизацией.

Совершенно очевидно, что в этой разнородной речевой организации происходит постепенное становление таких структурных характеристик, которые будут затем одинаково важны и для стиха, и для прозы. К ним относится, например, выделение отдельных ритмических рядов с акцентом на сопоставлении прежде всего начала и конца каждого такого ряда. Но здесь же вызревают и предпосылки будущей противопоставленности, и в этом смысле знаменательны, с одной стороны, отличия сюжетного повествования, а с другой, — появление своеобразных «стихоидов», о которых впоследствии спорят, стихи это или проза², в местах наиболее прямого оформления обобщений, наиболее непосредственного выражения авторских мыслей и чувств.

Но по мере все более интенсивного внутреннего противопоставления внутри «произносимых» текстов в литературе XVII–XVIII вв. постепенно формируется и отчетливо выделяется качественно своеобразный — именно *стихотворный* — принцип ритмической организации, и стих теперь уже настойчиво отграничивается от всего того, что «не стих», что обобщенно именуется прозой. Теоретически границы эти осознаются с большим трудом, о чем свиде-

тельствует, например, долгий отрицательный перечень того, чем стих *не* отличается от прозы в начале трактата Тредьяковского «Способ к сложению российских стихов»: «Все, что Стихи имеют общее с Прозою, то их не различает с сею. И понеже Литеры, Склады, Ударение или Сила, коя однажды токмо во всяком слове, и на одном в нем некотором из складов полагается, также оные самые слова, а притом самые члены Периодов, и Периоды, общи Прозе и Стихам: того ради всеми сими не могут они различаться между собою <...> Определенное число Слогов <...> не отменяет их от прозы: ибо члены так называемого Исоколона Реторического также почитай определенными числами падают; однако сии члены не Стихи <...> Рифма <...> равным же образом не различает Стиха с Прозою: ибо Рифма не может быть Рифмою, не вознося одного Стиха к другому, то есть не может быть Рифма без двух Стихов <...> высота стиля, смелость изображений, живость фигур, стремительное движение, отрывистое оставление порядка и прочее не отличают Стиха от Прозы» [Тредьяковский, 1849. С. 123–125]. В этой цепочке отрицаний хотя и не формулируется, но подспудно проявляется исходный различительный признак, с которого собственно и начинается теоретическое рассуждение: это — само членение на «Стихи» и «вознесение» одного Стиха к другому. Но осознание этого организующего принципа по необходимости требует формирования и поисков четких различий стихов от «не стихов».

Один из первых опытов таких поисков отразился в разных редакциях «Риторики» М.В.Ломоносова, из сличения которых видно, что эта проблема является предметом настойчивых размышлений поэта и ученого. В «Кратком руководстве к риторике», 1744 г. М.В.Ломоносов замечает, что в стихотворных произведениях — в отличие от прозы — «все части определены известною мерою и притом имеют согласие складов в силе и звоне» [Ломоносов, 1961. С. 22]. Это кажется ему недостаточным, и в рукописи 1747 г. появляется другая редакция: «Поэма состоит из частей, известною мерою определенных, и притом имеет порядок складов по их ударению и произношению». И наконец, уже в рукопись 1747 г. при корректорской правке Ломоносовым вносится очень важное слово: *точный*: «Поэма <...> имеет точный порядок складов по их ударению и произношению» [Ломоносов, 1961. С. 96]³.

Это, действительно, очень важная характеристика. Она, в сочетании с вышеприведенными суждениями Тредьяковского, убеждает в том, что именно в этот период все отчетливее осознаются основные принципы стиховой организации — особое разделение речи на «стихи» и пронизывающий их принцип *повтора*. Последующее поз-

тическое развитие выявило формообразующую значимость этих принципов и дало возможность с гораздо большей определенностью и систематичностью ответить на вопрос, в чем же специфика именно *стихового* ритма.

В его основе — установка на принципиальную равномерность сопоставляемых речевых отрезков — стихотворных строк. Реальная величина каждой следующей строки как ритмической единицы определяется, во-первых, ее приравниванием предшествующей строке и, во-вторых, ее фактическими отличиями от нее, так что принципиальное приравнивание (его наглядным выражением является специфическая графика стиха) реально осуществляется как непрерывное «возвращение» и сопоставление речевых отрезков по всем их сходным и различительным признакам. Подчеркнем, что речь идет именно о *приравнивании* как формообразующем принципе, а не просто о наличии или отсутствии определенной степени равенства и повторяемости в речевых единствах. Как раз при статической регистрации «речевых аналогов» очень трудно провести границу между стихом и прозой (это понимал, как видно из только что приведенного высказывания, еще Тредьяковский). С этой точки зрения прав Б.В.Томашевский, определяя стих и прозу «не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты <...> Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях» [Томашевский, 1959. С. 13]. Известен, например, основанный на статистическом учете элементов повторяемости, методический прием Б.И.Ярхо: «если какая-нибудь данная мерка речевого отрезка <...> обнимает более 50% всех отрезков произведения, то такое произведение написано более или менее свободным стихом, если же преобладающая мерка обнимает меньше половины отрезков, то произведение написано более или менее ритмической прозой» [Ярхо, 1928. С. 10]. Но такая методика может неожиданно обнаружить «изоглоссу» стиха даже... в прозе Л.Толстого... 4.

Но кроме количественных, существует качественная, функциональная граница, о четкости которой прекрасно писал еще Ю.Н.Тынянов [Тынянов, 1924]. И свободный стих, с этой точки зрения, является не более или менее, а прежде всего, во всех отношениях и по всем своим признакам *стихом*, так как он организуется доминирующим принципом специфического членения и приравнивания речевых единиц (вспомним в связи с этим об особо важной роли графики в верлибре) и вместе с тем это — *свободный* стих, потому что при наличии приравнивания его характеризует минимальная степень равенства речевых единиц с точки зрения существующих в

данный исторический момент норм и традиций⁵. А ритмическая проза, будучи прозой из-за отсутствия формообразующего приравнивания речевых отрезков, в то же время отличается на фоне существующих норм наибольшим количеством речевых «аналогов».

Из первоэлемента стихового ритма — специфического членения речи с установкой на принципиальную равномерность отдельных речевых членов — как бы разрастаются другие компоненты: и акцентно-силлабическая, и грамматическая, и звуковая системы, и строфические формы связаны с развитием и конкретизацией этого организующего принципа. Количество и расположение ударений, их относительная сила и значимость во фразовом единстве, характер словоразделов и цезур, анакруз и клаузул, система звуковых повторов и рифм, грамматические соответствия — все они могут стать взаимодействующими друг с другом ритмообразующими элементами, выполняя определенную функцию в целостном процессе ритмического развития. И все это богатейшее развивающееся многообразие основано на постоянном «возвращении» к отчетливому, ярко выраженному с самого начала и в этом смысле *заданному* единству. Стих подчинен единой закономерности особого, необычного на фоне сложившихся языковых норм речевого членения, которое может функционировать только при регулярном повторении в пределах данного целого.

Принцип соизмеримости и вместе с тем «мера эквивалентности» (Б.Томашевский) стиховых рядов концентрируется впоследствии в понятии стихотворного метра, по отношению к которому каждый отдельный стих действительно может быть осознан как «реализация формального принципа <...> Вариации существуют только как отклонение от схемы, которая постоянно присутствует в нашем сознании» [Томашевский, 1961. С. 227]. Было бы, однако, серьезным упрощением сводить ритмическое единство стиха к отвлеченной схеме и рассматривать стиховой ритм только как «извне привнесенный» в противовес ритму прозы, который соответствует «имманентным законам языка» [Фуллеборн, 1970. С. 12]. Ведь метр появляется не сразу как готовая система, но вначале как «динамический принцип метра» [Тынянов, 1924. С. 30], и лишь затем — в ходе исторического становления и развития — как конкретная исторически-определенная метрическая модель со столь же определенной системой реализующих ее ритмических вариаций. Вызревая и кристаллизуясь из факторов ритмического разнообразия, метрические модели — размеры, определяющие амплитуду колебаний ритмических форм внутри того или иного типа стиховой организации, оказывают затем обратное влияние на процесс поэтического развития. Так

что метрическая модель не просто накладывается на языковой материал, который так или иначе ее «исправляет», а постепенно вызревает в историческом стиховом развитии и оказывается таким образом внутренне связанной с национальной языковой стихией, хотя и не однозначно ею обусловленной»⁶.

Будучи связан с языковой системой, стиховой ритм, особенно в период становления и обособления стиха, явно отталкивается от «естественного» языкового ритма [Гаспаров, 1984. С. 22] и еще более явно противопоставляет обычному речевому строю строго симметричную систему специфических членений, не только «над-синтаксических», но и подчиняющих себе синтаксис, делающих его качественно своеобразным ритмическим синтаксисом стиха. В этом смысле вывод Ю. Тынянова о доминировании стихового ритма над синтаксисом [Тынянов, 1924. С. 39–42] представляется, на наш взгляд, вполне обоснованным.

Но Ю. Н. Тынянов тут же говорил о доминировании ритма над семантикой, о семантике слова в стихе, деформированной ритмом [Тынянов, 1924. С. 44–45], — и этот тезис требует существенных уточнений. Если делается акцент лишь на деформирующем влиянии ритма как конструктивно-организующего фактора стиха на смысл слова, то остаются в тени смысловыразительные функции самого этого конструктивного фактора, не «негативная», а «позитивная» значимость ритма. И тогда, как справедливо писал Г. О. Винокур, рецензируя книгу Ю. Н. Тынянова, «если конструкция есть лишь повод для постановки вопроса о значении, а не само значение, — возникает опасность, что мы останемся при прежнем механическом истолковании стиха, а самый стих, вместе с его существенной характеристикой — ритмом, останется висеть в асемантической пустоте» [Винокур, 1924. С. 269]. Но и сам Ю. Н. Тынянов в своих конкретных анализах говорит не о деформирующем, а напротив, о формообразующем «действии ритма на семантику», об «изменении семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой» [Тынянов, 1924. С. 74]. Какова «ритмовая значимость» слова, какова значимость организующего речевую деятельность специфического членения речи вообще — вот действительно ключевые вопросы в анализе специфики стихового ритма. И если каждый читатель и слушатель непосредственно ощущает, что стих — это какая-то необычная, особым образом построенная речь, то тем более необходимо осознать смысловую необходимость этой необычности, ее особую содержательность.

Можно утверждать, что любое необычное на фоне сложившихся в языке синтаксических норм речевое членение переносит центр

внимания с сообщения на сообщающего, с рассказываемого на рассказывающего, точнее, с объективно-ситуационного значения высказывания на его субъективное значение, на то, как субъект мыслит и переживает данную ситуацию. Именно здесь можно обнаружить простейшую значимую предпосылку, на которую опирается и которую развивает и преобразует ритмическое членение речи в стихе. Если мы просто прочитаем фразу: «Пошел дождь», то ее объективно-ситуационное значение нам будет вполне понятно, но из этого никак не следует, что нам будет вполне ясен смысл любого конкретного высказывания, состоящего из этих — и только этих — двух слов. Эти конкретные значения могут быть совершенно различными в зависимости от того, что послужило мотивировкой данного высказывания: бурная радость садовода, например, или не менее бурное недовольство собирающегося в дорогу путника. В обычном речевом общении эти и подобные им смысловые различия проявляются прежде всего в интонации, которая, как писал В.Волошинов, «устанавливает тесную связь слова с внесловным контекстом: живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы. Интонация лежит на границе жизни и словесной части высказывания, она как бы перекачивает энергию жизненной ситуации в слово, она придает всему лингвистически устойчивому живое историческое движение и однократность» [Волошинов (Бахтин), 1926. С. 252, 256].

Но ведь стиховая фраза «молчит», как и любая другая написанная фраза. И все же она не вполне «молчит», ее интонационная конкретность отчасти закреплена в тех особенностях построения, которые делают эту фразу частицей ритмически организованного поэтического целого. В этом ритмическом членении и движении — во взаимодействии со столь же многоплановым лексическим строением — воплощается та интонационная основа, которая как бы «вкладывается» в стихотворный текст, и текст этот обретает, таким образом, наряду с объективно-предметной, гораздо большую субъективно-оценочную определенность.

Интересны в этом плане суждения о значимости стихотворного ритма, которые были высказаны К.Кодуэллом: «Поэзия ритмична <...> Поэзия в своем использовании языка постоянно искажает и отрицает структуру реальности, чтобы возвысить структуру Я. Посредством ритма, созвучия или аллитерации она сочетает вместе слова, которые не имеют разумной связи, то есть не связанные через посредство мира внешней реальности. Она разбивает слова на строки произвольного размера, пересекая их логические конструкции <...> Таким образом, мир внешней реальности отступает на задний

план, а мир инстинкта, аффективная эмоциональная связь, скрытая словами, вырастает до видимой и становится миром реальности. Субъект появляется из объекта: социальное я из социального мира» [Кодуэлл, 1957. С. 210–212].

Таким образом, подчеркнутая «необыкновенность» и заданное единство речевого членения в стиховом ритме опосредованно соотносятся с единством высказывающегося «Я», его субъективной определенностью и трансформацией объективных отношений. Как писал Гегель, «“Я” нуждается в том, чтобы собраться в себе самом, возвратиться из беспрестанного течения во времени, которое оно воспринимает только как определенные временные единства, через отмеченное их начало, закономерную последовательность и завершение. По этой причине и поэзия соединяет отдельные временные соотношения в СТИХИ, которые получают определенное правило с точки зрения типа и числа стоп, а также их начала, продолжения и завершения» [Гегель, 1971. С. 399]. Наиболее непосредственно эта субъективная трансформация как раз и проявляется в диктуемом стихотворным ритмом доминировании «вертикальных» связей над «горизонтальными», так что «в основе ритма стихотворной речи (в отличие, например, от ритма прозы) лежит не “горизонтальная” упорядоченность чередования каких-либо составляющих стиха в пределах одного этого стиха (или последовательности стихов, взятых без учета границ между ними), а “вертикальное” сопоставление противопоставленных друг другу рядов, их уподобление по величине, по внутренней структуре» [Гиндин, 1968. С. 126]. В системе однообразных и регулярно повторяющихся членений формируется и качественно своеобразное стиховое время, обособленное и выделенное из общего временного потока. Как писал Ю.Н.Тынянов, «в прозе (благодаря симультанности речи) время ощутимо: это, конечно, не реальные временные соотношения между событиями, а условные; тем не менее замедленный рассказ Гоголя о том, как цирюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком, вызывает комический эффект, так как ему уделено слишком много времени (литературного). В стихе время совсем неощутимо. Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией. Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу» [Тынянов, 1924. С. 119–120]⁷. «Субъективное» время, таким образом, не только объективируется, но и обретает внутреннюю завершенность и самостоятельность, так что обособленный «миг» оказывается вне времени и по существу приравнивается к вечности. Следовательно, и здесь непосредственно проявляется трансформация реальности через «Я».

Таким образом, ритмическое единство стихотворного произведения, его целостность и завершенность связаны в первую очередь с отчетливо выраженным, ритмически закрепленным и подчеркнутым *единством субъективного взгляда, тона и голоса*, пронизывающего собою поэтическое высказывание и утверждающего себя в нем. Потому при разделении литературных родов в литературе Нового времени стих все более отчетливо осознается как форма лирического художественного целого.

Глубинная связь стихотворной формы с лирическим содержанием выясняется, однако, в сложном и длительном процессе литературного развития, и, говоря об этом, следует иметь в виду, что, например, в XVIII и первые десятилетия XIX века в русской литературе поэзия выступает в качестве всеобъемлющей характеристики искусства слова, а стих в этот период воспринимается если не как единственно возможная, то по крайней мере наиболее адекватная форма поэзии и искусства вообще. Не случайно в словаре Н.Ф.Остолопова в качестве первого и высочайшего рода поэзии утверждается такой, где «вымысел соединяется со стихотворчеством», ему безусловно уступают и «вымысел без стихотворчества», и «стихотворчество без вымысла», а «некоторые вымыслы пиитические, представленные в простой одежде прозы», по мнению автора словаря, «не заключают в себе ни настоящей прозы, ни настоящей поэзии» [Остолопов, 1821. С. 401]. И если стих определяется как форма поэзии, то есть искусства слова вообще, то проза всего лишь как «форма красноречия»: «Проза относится к красноречию так, как стихи к поэзии» [Остолопов, 1821. С. 433].

Характерно и закрепленное в этом Словаре понимание поэзии, в котором четко выражен исторически-определенный этап художественного развития: «Поэзия есть вымысел, основанный на *подражании* природе изящной и выраженной словами, расположенными по известному размеру — так как проза или красноречие есть *изображение* самой природы речью свободною» [Остолопов, 1821. С. 400]. Здесь, во-первых, противопоставляется «подражание», которое сопряжено с вымыслом и созданием «правдоподобного», то есть по существу является *творчеством*⁸, обычному «изображению», описанию или сообщению о чем-то, а, во-вторых, природа *изящная*, которая «не есть истинно существующее, но истинно *могущее существовать*, истинное, избранное и изящное, и представленное так, как бы оно в самом деле существовало», — природе *простой*, изображение которой «не иное что есть, как верное представление предмета в таком точно виде, в каком он действительно существует» [Остолопов, 1821. С. 404]. Как справедливо пишет, анализируя развитие се-

мантики этого слова, Ю.С.Сорокин, «поэзия как “мир идеальный”, область творческого воображения, противопоставляется прозе как миру действительности, практической жизни и т.д.» [Сорокин, 1965. С. 463]. И соответственно стих своей ритмической выделенностью и явным противопоставлением «свободной речи» непосредственно удостоверяет эту особую природу поэзии.

«Метр или ритм,— писал об этом Гегель,— безусловно необходимо для поэзии как первое и единственное дыхание чувственного в ней <...> Искусное развитие этого чувственного элемента и возмещает нам сразу же, как этого требует поэзия, другую сферу, почву, на которую мы можем ступить, только оставив практическую и теоретическую прозу обыденной жизни и обыденного сознания; оно принуждает поэта находиться за пределами обычной речи и создавать свои произведения, сообразуясь только с законами и требованиями искусства» [Гегель, 1971. С. 394—395].

Поскольку в этот исторический период складываются и доминируют принципы организации и завершения *поэтического* целого, они проявляют себя и в произведениях прозаических. Так, например, в основе складывающегося ритмического единства прозаического произведения Карамзина при сближении авторской и прямой речи явно обнаруживается поэтическая «модель»: различные формы приводятся к относительному единообразию в распределении ритмических окончаний и в ряде других особенностей речевого строя, воспринимаемых как «вторичные признаки стиха» (В.М.Жирмунский). Отчетливо видна и функциональная нагрузка этих объединяющих свойств: в них единство «интонации чувствительности», единство высказывающегося авторского чувства. «Слог, фигуры, метафоры, образы выражения,— писал Карамзин, говоря о том, “что нужно автору”,— все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством...» [Карамзин, 1965. С. 799]. Единство лирического тона становится здесь цементирующей основой прозаического повествования. Таким образом, ритмическое единство прозаического художественного целого строится на этой ступени литературного развития по образцу поэтического.

В дальнейшем, однако, все более проясняющаяся связь стихотворной формы с лирическим содержанием не может не привести к естественному сужению сферы господства стиха, а в то же время с развитием реализма та самая «простая природа», изображению которой ранее противопоставлялась поэзия, теперь интенсивно в нее внедряется, формируется «ПОЭЗИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ» — и переплетение этих двух процессов в литературном развитии выдвигает в качестве первоочередной эстетическую проблему прозы как

специфической системы художественной речи, и с этих пор противостояние стиха и прозы как речи художественной и нехудожественной заменяется внутренним противоречием в системе словесного искусства.

Такое художественное самоопределение прозы как целостной и определенной эстетической системы происходит прежде всего в творчестве Пушкина, для которого, как верно пишет Е.А.Маймин, «произведение, написанное стихами, отличается от прозаического произведения не только особой организацией речи, не только своими ритмическими и звуковыми свойствами, но и внутренне, по существу. Стиховая речь в сравнении с речью прозаическою имеет не одни лишь формальные различия: это и иной художественный мир, подчиненный своим правилам и подлежащий иному суду, нежели проза <...> произведение в стихах требует иных измерений и критериев оценки, нежели произведение в прозе» [Маймин, 1966. С. 66, 69; см. также Сидяков, 1970]. С этого момента все более ясной становится принципиальная специфика прозаического ритма и организация ритмического единства прозаического художественного целого. В чем же эта специфика?

Прежде всего проза безусловно сближается с «естественным ритмом» языка и с обычными формами речевого ритмико-синтаксического движения. Место заданного единства и регулярной повторяемости занимают присущие речи вообще изменчивость и многообразие, о которых чаще всего говорят в связи с прозаическим ритмом⁹. Однако не всегда в этих высказываниях в достаточной мере учитывается связь этих явлений с художественным освоением реально существующего в языке «разноречия», особой выразительности множества составляющих язык речевых разновидностей. О таком разноречии ясно говорил, например, уже Марлинский: «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 у солдат свой праздничный язык. В каждом классе, в каждом звании отличная тарабарщина; никто сразу не поймет другого» [Бестужев-Марлинский, 1839. С. 74]. Но только Пушкину впервые удастся не просто констатировать и эпизодически применять, но художественно осмыслять и внутренне объединять эту социальную и индивидуальную характерность, эти различные субъективно-речевые кланы. Он претворяет их в различные ритмико-речевые оттенки становящегося художественного целого.

Пушкин осознает не только многослойность языка, но и необхо-

димось художественно-творческого взаимодействия различных типов речи в литературно-прозаическом целом, в частности, письменного и разговорного языка в различных ответвлениях того и другого: «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 отречься от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка» [Пушкин, 1936. С. 254–255]. Соотношение и динамическое взаимодействие книжной и разговорной, устной и письменной речи выдвигается теперь в качестве актуальнейшей художественно-повествовательной проблемы (см. об этом [Кожевникова, 1970]), и складывающийся ритм прозаического повествовательного целого, с одной стороны, вырастает из этого взаимодействия, а с другой, переводит его в новое собственно художественное качество. Таким образом, опора на «естественный» ритм языка означает прежде всего открытие внутренних богатств этого ритма, кристаллизацию в обычном речевом «беспорядке» значимых ритмических различий многообразных книжных и разговорных, устных и письменных речевых разновидностей. Но этого, конечно, мало. Рука об руку с дифференциацией идет интеграция, поиски внутренних резервов превращения разных «ритмов» в элементы нового целого. И эта новая прозаическая художественная целостность формируется как целесообразная система, с одной стороны, проявляющая различия, а с другой, объединяющая ритмические признаки и характеристики разных речевых жанров и стилей, которые, пользуясь словами М.М.Бахтина, «неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, говорящих и действующих в социально и исторически конкретной обстановке» [Бахтин, 1965. С. 89].

В связи со сказанным можно определить более общую специфическую черту ритма прозы (сравнительно с ритмом стиховым) в диалектике единства и многообразия — основополагающей для любого ритмического процесса. В стихе ритмическая закономерность выступает как единый *исходный* принцип развертывания речи, который может быть отвлеченно выражен в метрической схеме (хотя, конечно, не сведен к ней). В прозе ритмическое единство — принципиально результативно, оно — итог речевого развертывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчетливого речевого выражения. В прозе — единство, кристаллизующееся из

многообразия, а не наоборот, многообразие, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства.

Интересна в этом смысле характеристика прозы с поэтической точки зрения в заметках О.Мандельштама: «Для прозы важно *содержание и место*, а не содержание — форма. Прозаическая форма — синтез. Смысловые словарные частицы, разбегающиеся по местам. Неокончателность этого места перебежки. Свобода расстановок. В прозе — всегда «Юрьев день»» [Мандельштам, 1968. С. 194]. Действительно, в прозе каждый следующий шаг ритмического движения не предопределяется предыдущим, а заново определяется из каждой новой ступени этого видения, но определяется при этом вместе с незаменимостью каждого слова в пределах данного целого. Это, действительно, по удачному определению А.Лежнева, «какая-то подвижная ритмическая структура, настолько закономерная, что нельзя по произволу прибавить или убавить слово, но и настолько свободная, что при отсечении звена она как бы перестраивается на ходу, образуя, если это отсечение произведено не слишком грубо, какое-то новое ритмическое сочетание» [Лежнев, 1966. С. 128].

Следующая ступень ритмического движения в прозе не подсказывается предшествующей, но в них — вместе взятых — проявляется в итоге объединяющий структурный принцип, скрытый в глубинах обычного речевого развертывания. Непредсказуемость очередного шага с точки зрения предыдущего входит в самый этот принцип. Однако все моменты ритмического движения «предсказуемы» с точки зрения той закономерности развивающегося целого, которая не задается сразу же отчетливым единством, но вместе с тем каждый раз проявляет себя в системе складывающихся речевых связей, так что и «Юрьев день» существует только в ею предусмотренных пределах.

В стихе первая строка задает закон ритмического движения, в прозе лишь последнее слово максимально проясняет складывающуюся ритмическую закономерность, да и оно не диктуется предыдущими и не диктует предыдущих, а лишь в соотношении со всеми ними обнаруживает устои ритмической организации всего целого. Конечно, как свидетельствуют многочисленные писательские (и читательские) высказывания, начало и в прозе играет очень важную роль, намечает ход и основной тон повествования, но оно не задает в ясных признаках единый закон речевого построения. А чем больше оно — или какой-нибудь другой компонент текста — начинает играть такую не просто определяющую, но *предопределяющую* роль, тем более текст начинает сдвигаться в сторону поэтического. В прозаическом творчестве не меньшую, чем в поэзии,

роль играет ощущение своеобразной ритмической установки, ритмического импульса в становлении и развертывании произведения, но установка эта ищет адекватного воплощения в синтаксическом развертывании обычного речевого многообразия, из которого лишь в конечном счете это единство может вырасти. Поэтому если в стихе всегда непосредственно выражены два аспекта, две системы членения: ритмическая — на строки и синтаксическая — на фразы, то в прозе нет и не может быть «двойной сегментации» (Б.Я.Бухштаб)¹⁰, в ней — одна, по видимости, «нормально-синтаксическая» система членения. Однако при более глубоком рассмотрении мы увидим в этой прозаической структуре непростое взаимодействие нескольких планов: 1) первичной ритмической установки; 2) отрицающей ее и полностью скрывающей в себе «обычной» системы грамматического строения речи; 3) итогового ритмического единства, обеспечивающего художественную завершенность и осмысленность речевого многообразия. Соответственно, если в стихе слово и предложение явно и непосредственно являются, говоря словами Тынянова, «результантой двух рядов» [Тынянов, 1924. С. 40], ритмического и грамматического, то в прозе эти два ряда предстают в одном измерении, как внутренне противоречивое, но внешне обычное ритмико-синтаксическое единство.

В связи со сказанным нуждается в уточнении один из основных тезисов Б.В.Томашевского о ритме прозы: «Ритм письменной прозы есть не что иное, как звуковая расчлененность речи, предопределенная смысловым и синтаксическим строем речи (в пределах графической их записи). Таким образом, этот ритм есть не что иное, как следствие синтаксического строя, и потому он не может с ним быть в каком бы то ни было противоречии, он всецело из него вытекает <...> Ритм есть спектр синтаксиса» [Томашевский, 1929. С. 309–310]. Конечно, в синтаксическом строении прозаической речи воссоздаются основные особенности ее ритма, и не случайны столь настойчивые указания писателей и переводчиков именно на синтаксис, когда заходит речь о том, в чем проявляется ритм в прозаическом художественном произведении. Но ведь сама синтаксическая структура не возникает как автоматическое следование писателя правилам языка, а создается в результате творческого усилия, определяясь в числе прочего и своеобразной ритмической установкой — первичным и непосредственным выражением целостного своеобразия того художественного мира, который создает в слове и словом писатель.

В этом смысле ритм прозы настолько же порождается синтаксисом при читательском восприятии, насколько порождает в процессе

писательского творчества синтаксическое своеобразие произведения. В нем проявляется единая закономерность речевого движения, пронизывающая весь художественный текст, вплоть до самых мелких его частиц. Таким образом, и прозаическая фраза является своеобразной «результантой двух рядов», только ритмика и грамматика сливаются здесь воедино, и необходимо увидеть в этой внешней простоте ее внутреннюю структурную сложность: движение от индивидуального ритмического задания к обычному грамматическому строю языка, из самодвижения которого воздвигается ритмико-речевое единство прозаического художественного целого.

Для понимания особой результативности как специфической черты этого ритмического единства представляют интерес общие суждения о ритме В.С.Семенцова, рассматривавшего ритмическую структуру поэтического текста на примере анализа Бхагавадгиты: «Воспринимаемый (динамический) ритм есть нарушение фона. В этом определении фоном является любая монотонная последовательность <...> Это может быть, во-первых, абсолютная упорядоченность (“метр” в определении А.Белого), во-вторых, относительная упорядоченность (то есть нечто знакомое, усвоенное применительно к данному воспринимающему сознанию); наконец, это может быть абсолютная неупорядоченность — в этом случае фон есть хаос, т.е. шум. Наряду с “нарушением порядка” существует зеркальное явление *нарушения беспорядка*, которое следует понимать как возникновение временных частичных упорядоченностей на фоне (доминирующего) беспорядка. Динамический ритм возникает, таким образом, в моменты перехода от порядка к неупорядоченности и обратно. Ритм есть не форма, а становление формы, движение. Лишь благодаря этому ритмическому движению мы ощущаем, в их противопоставленности, начало и конец, неупорядоченность и порядок» [Семенцов, 1972. С. 15]. Если воспользоваться терминологией В.С.Семенцова, можно сказать, что в прозаическом ритме возрастает функциональная значимость «нарушения беспорядка» в противовес «нарушению порядка», доминирующему в ритмическом движении стиха. Характерно, кстати, что наиболее ритмически выделенными отрезками речевого движения в стихе часто являются строки с максимальными отклонениями от метрической схемы, а в прозе — отрывки с максимумом внутренней симметрии и различных повторов. Да и в более общем смысле слова поэтическая диалектика свободы и необходимости не раз заставляет вспомнить о формотворческих функциях «порядка» и его нарушении в поэтическом целом. Не случайно, например, жанровые «строгие формы» являются почти исключительно принадлежностью поэзии, «строгая

форма» здесь не только не сковывает поэта, но является необходимой основой для подлинно поэтически-свободного высказывания. А в прозе «готовые» жанры чувствуют себя гораздо менее уютно, и самый прозаический жанр — роман — единственный «становящийся» жанр (М.М.Бахтин). Конечно, здесь есть своя устойчивая основа, но иная, нежели в поэзии.

Однако «нарушение беспорядка», конечно же, не исчерпывает ритмо-прозаической проблемы. Специфика результативного единства многообразия в прозаическом ритме проявляется в двойной системе соотношений: во-первых, с ярко выраженным симметрическим единством и организующим речь приравнением ее отдельных отрезков в стихе, которому проза противостоит и от которого она отталкивается, и во-вторых, с обычным многообразием и изменчивостью «естественного» ритма языка в различных функционально-речевых стилях, которые проза внутренне организует. Эта система соотношений может, так сказать, вдвигаться в рамки самой художественной прозы, тогда представителем порядка и симметрии будет выступать не стих, а сложившийся тип наиболее упорядоченного ритмического единства прозаического художественного произведения (например, тургеневского для Толстого и Достоевского), а обычный речевой «беспорядок» будут представлять прозаические жанры, которым присуща минимальная (с точки зрения данного этапа художественного развития) речевая организованность (скажем, очерковая литература). Наконец, эта система соотношений своеобразно проявляется и внутри ритмического единства отдельно взятого прозаического произведения, в процессе становления и развертывания которого выделяются разные степени и ступени ритмической регулярности (вспомним, например, о функциональной роли фрагментов «ритмической прозы» в сложной системе повествования Лермонтова и Гоголя).

Непростой является и диалектика «горизонтальных» и «вертикальных» связей в ритмическом единстве прозаического произведения. На первый взгляд, перед нами вполне обычное линейное развертывание речи с установлением связей только лишь «по горизонтали», как об этом пишет в вышеприведенном высказывании С.И.Гиндин. Но из сказанного ясно, что внутри этой обычной синтагматики находится сложная система внутренних ритмических переключений, соответствий и контрастов, преодолевающая эту обычную линейность и создающая художественный мир «как сложную целостную динамическую структуру, изоморфную самой жизни (а не просто линейную последовательность слов)» [Левин, 1968]. Но преодоление осуществляется внутри самой «линейности», и худо-

жественный мир этот действительно строится в принципиально обычных для языка пространственно-временных измерениях и в соответствии с объективно существующими формами воссоздания эмпирической действительности в слове. С этим связана и более общая особенность прозаической речи и организующего ее ритма сравнительно со стиховым — перенос центра тяжести со слова и высказываемого в нем субъективного состояния на объективно *изображаемую* словом и в слове действительность.

Самые различные писатели-прозаики неоднократно говорили о доминирующей в художественной прозе установке на изобразительность, о том, что, по словам М.Горького, «писать рассказы о людях не значит просто “рассказывать”, это значит — рисовать людей словами, как рисуют их кистью или карандашом <...> так писать, чтобы человек, каков бы он ни был, вставал со страниц рассказа о нем с той силой физической осязаемости его бытия, с тою убедительностью его полуфантастической реальности, с какою вижу и ощущаю его» [Горький, 1955. С. 117]. Характерен акцент на необходимость для прозаической формы большей пластики и объективности в замечании Пушкина, переданном В.Ф.Одоевским: «Форма <...> изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность, я стараюсь быть более пластичным — вот и все» [Сакулин, 1913. С. 298]. Конечно, изобразительность эта особого рода, это — изображение словом, «рассказыванием», и в связи с этим отношение между изображением и повествованием является одной из самых важных формообразующих проблем художественной прозы.

Именно ритм является средоточием этих двух взаимодействующих начал, он органически связывает их в каждый раз конкретном и своеобразном единстве движущегося художественно-речевого изображения. Необходимо, конечно, учитывать его многослойность, о которой, в частности, хорошо пишет Роднянская: «Образное существо прозаического произведения живет преимущественно в “подтексте”, как незримый, но вполне достоверный результат сцеплений между “изобразительными единицами”. Но сами эти “единицы” не могут быть “показаны” в буквальном смысле, так как прозаик имеет дело с духовным строительным материалом — словом, они должны быть рассказаны. Здесь-то и вступает в свои права стилистический слой, в котором сопоставлены словесные значения и их оттенки, “выделенные” и сближенные ритмом, интонацией, синтаксисом прозаической фразы. В выборе и расстановке слов звучит, так сказать, лирический голос автора. Если сцепления между изобразительными единицами выражают точку зрения автора на

предмет изображения, то сцепления между словесными значениями говорят о его откровенно личном отношении к изображаемому, о характере его сопереживания. Стилистический слой в прозе есть слой лирический» [Роднянская, 1964. С. 230–231]. Но очень важно подчеркнуть относительность и пределы возможного обособления этих слоев и разный характер их взаимодействия и взаимоподчинения в поэтическом и прозаическом художественном целом. Одна из специфических черт прозы заключается, на наш взгляд, именно в том, что в ней изобразительная установка доминирует, подчиняя себе «стилистический слой», и в прозе — в отличие от поэзии, — как писал, продолжая ранее приведенное рассуждение К.Кодуэлл, «эмоциональные ассоциации приписываются не словам, а движущемуся потоку мнимой реальности, обозначенной словами» [Кодуэлл, 1957. С. 212]. Аналогичное противопоставление — уже специально применительно к ритму — находим мы и в работе Бицилли: «Ритмичность целого <...> здесь (в прозаическом произведении. — М.Г.) обуславливается не только движением речи, сменой контрастирующих образов-символов, звучаний и т.п., но и чередованием ситуаций реальных образов, переживаний изображаемых людей» [Бицилли, 1942. С. 59–60].

В этих высказываниях, однако, не вполне оправданно противопоставляются «слова» и «мнимая реальность», «движение речи» и «чередование ситуаций» — ведь все дело в их слиянии и невозможности существовать как художественно значимые явления друг без друга. В прозе все изображаемое должно быть не просто сообщено при помощи слов, но должно стать изображенным, воплощенным в слове — в единственном выборе и расстановке слов, и, как пишет В.Станевич, «именно ритм расставляет по местам элементы изобразительности, подчиняет их единству замысла, придает им эмоционально-мелодический разбег и устремленность» [Станевич, 1971. С. 83]. Только проникая собой художественное изображение и в свою очередь проникаясь им, «ритм словесного материала переходит в ритм повествования. Ритм повествования — один из крепких узлов, связующих пласты содержания и формы» [Гей, 1970. С. 8].

Ритмическое единство сплачивает строй речи и развертывающееся изображение, ход действий и действующих лиц, событий и характеров, и все это становится единым движущимся целым, где движение речи наполняется движением жизни, а самодвижение жизни проникает собою самодвижение языка. В этом смысле вполне прав немецкий ученый, определяя ритм прозы как «выступающее во внешнем проявлении содержание, выраженное в соответствии с имманентными законами языка» [Фуллеборн, 1970. С. 12]. В про-

заической целостности и точка зрения, и взгляд, и чувство писателя пронизывают художественное изображение, и оно, с другой стороны, не может осуществляться без общей художественной идеи, выраженной не иначе как в форме самодвижущейся жизни.

С этим связано и еще одно важное специфическое отличие ритма прозы от ритма стиха: в ритмически выделенном и преображенном стиховом слове непосредственно воплощается образно-символический смысл, в прозе же этот образный смысл выражен непосредственно через ритмически организованное движение изображенной «мнимой реальности»¹¹. Соответственно и художественное обобщение, художественный синтез в стихе гораздо более непосредственны, чем в прозе, и структура обобщения выявлена в стихе с самого начала в особом речевом строе. Об этом интересно писал П. Бицilli: «Единство в прозе — это необходимая взаимозависимость конкретных явлений, “событий” и их отражений в сознании, это то, что Толстой называл “сцеплениями”. Это — единство жизненного процесса; что происходит в тесном кругу нескольких людей, включается по необходимости в историю социального целого; что происходит с каждым из этих людей, включается в его историю от рождения до смерти <...> “Содержание” поэзии в пределе также безгранично, но только в другом смысле <...> Здесь то, что “показано”, в силу того самого, как показано оно, уже включено в бесконечность, — но только бесконечность другого плана, нежели бесконечность жизненного процесса, вневременное бытие <...> Единство здесь в согласованности символов, которые вовсе не обязательно “образы”. Здесь формальное совершенство, само собой говорящее о свершении, завершенности, т.е. о жизни во втором плане бытия, вневременной и в этом смысле — вечной <...> Поскольку дело идет о соответствующих средствах словесного выражения, проза тяготеет скорее к аналитическому стилю, поэзия же — к синтетическому» [Бицilli, 1942. С. 33–34]¹².

Если с развитием «дифференцированного субъективного отношения к жизни и бытию», как пишет Лосев, возникает потребность «отличить структуру жизни от самой жизни» (термин «ритм жизни» и появляется таким образом) [Лосев, 1954. С. 229], то в стиховом ритме с наибольшей отчетливостью представлено именно подобное различие. Это видно, например, даже в такой характерной частности, как отвлечение структурных принципов речевого ритма, на которые стих всегда опирается, из которых он всегда исходит, от обычного ритмико-синтаксического развертывания речи. И наоборот, в ритмическом движении прозы обобщение и структурное единство проявляется в самом изображенном эмпирически-жизненном развертывании, так же, речевое самодвижение обнаруживает в

результате свою значимую внутреннюю организованность — и в ней отпечаток активной словесно-художественной деятельности автора-творца жизнеподобного мира.

Меняется по сравнению со стиховым и художественное время, созидаемое прозаическим ритмом. В стихе «субъективное время» извлекается из общего потока, напряженно выделяется и утверждает себя как всеобщий закон поэтической художественной организации; тем самым «Я», завершаясь в самом себе, прямо и непосредственно приобщается к вневременному бытию. В прозе же динамика между временем рассказываемого события и временем рассказывания предстает как одна из форм изображения, «раскрытия» объективного временного процесса в его внутренней сложности и многоплановости. Поэтому здесь действительно очень важно, как заметил немецкий исследователь прозы Г. Мюллер, «осознать функциональное соотношение времени повествования и повествуемого времени как силы, создающей образ» (цит. по кн. [Вейнман, 1965. С. 383]).

Отношения между изображением и повествованием накладывают особый отпечаток и на связь ритма с интонацией, изменяя ее по сравнению со стиховой структурой. Конечно, и в прозе ритмическое строение художественной речи является одним из важнейших материальных средств закрепления интонации постольку, поскольку она вкладывается в художественный текст. В этом смысле и в стихе и в прозе интонация может быть рассмотрена как объединяющее выражение ритмико-синтаксических отношений в реализации художественного текста. Однако речевая интонация всегда соотносится с более или менее конкретной внеречевой ситуацией¹³, которую она выражает, и вот это отношение радикально меняется в прозаической системе сравнительно со стиховой. В стихе любое предметно-изобразительное значение подчинено доминирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, сосредоточивающего в себе мир. В прозе же закрепляемая в слове интонация включается в изображаемую ситуацию как один из составляющих ее элементов, то есть входит в мир художественного изображения. Таким образом, в прозе возникают напряженные отношения между изображающей и изображаемой интонациями.

В изображаемое включаются не только действия, но и действующие лица с их чувствами, взглядами и голосами, не только рассказываемое, но — в той или иной степени — рассказчики, и тем самым возникает необходимость словесного воссоздания в художественном целом многих различных и разнонаправленных интонаций, образующих определенную систему, изоморфную объективному миру с его субъективной многоплановостью и многоголосием.

Характерный пример стремления к такой объективности приводил А.Толстой: «...степь, закат, грязная дорога. Едут — счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, значит, — три описания, совершенно различных по словарю, по ритмике, по размеру. Вот задача: объективировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трех людей, а идете по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным» [Русские писатели о литературном труде, 1955. Т. 4. С. 489]. Таким образом, в ритмическое единство прозаического произведения вмещаются не только разные стили и жанры речи, но и разные интонации, разные голоса, и если в «основание стихотворного произведения», говоря словами Н.П.Огарева, «поставлено "Я" поэта и его взгляд и настроение» [Русские писатели о литературном труде, 1955. Т. 1. С. 111], то прозаическое художественное целое завершается по образу и подобию единого лирического «Я», пусть и максимально всеобъемлющего, но по образу и подобию объективно развивающегося, многопланового, многообразного и «многоличного» человеческого бытия¹⁴.

И если в развитии стиха и организующего его ритма выясняется глубинная связь его с лирическим содержанием, то проза формируется как наиболее адекватная художественно-речевая форма эпоса Нового времени.

Итак, в первоначальном синкретическом единстве того, что «пелось», и того, что «сказывалось» (вспомним приведенное в начале суждение А.Н.Веселовского), историческое развитие проясняет специфику поэзии — искусства художественного слова. Но и поэзия, которая выделяется из синкретизма «мусических искусств», в свою очередь остается во многом синкретическим образованием, из которого в ходе исторического становления выделяются стихотворная поэзия и художественная проза. Историки древнерусской литературы выдвигали задачу найти и прочесть «стихотворные произведения, которые написаны в прозаических рядах» [IV Международный Съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. 1. С. 85]. Аналогично можно говорить о необходимости при изучении, скажем, русской литературы XVIII — первой трети XIX вв., найти и прочесть зачатки художественной прозы, написанной в рядах стихотворных. И особенно, пожалуй, следует подчеркнуть в связи с этим «прозообразующую» роль «Евгения Онегина».

В то же время, выделяясь и обособляясь, художественная проза синтезирует предшествующий опыт: и фольклорного «сказывания» — повествования, и многочисленных устных и письменных жанров речи, и стихотворной поэзии. А сформировавшиеся разгра-

ничения двух типов художественного целого: поэтического и прозаического — открывают новые возможности их продуктивного взаимодействия и взаимодействия — в том числе и в сфере ритмической организации художественной речи.

Говоря об этом, не следует забывать, что ритм в литературном (и, очевидно, — во всяком ином) произведении выступает как структура иерархическая. В стихе эти многоуровневость и иерархичность видны, что называется, невооруженным глазом. Как отмечено авторами системного описания русского стихосложения Б.Бухштабом [Бухштаб, 1973] и Б.Егоровым [Егоров, 1973], в национальной версификационной традиции стихообразующими признаками выступают урегулированность строк по количеству слогов и ударений, определенная закономерность в их распределении внутри строки (силлабо-тонические размеры) и конечное созвучие строк (рифма). Кроме того, безусловно первичным признаком стиха, в отличие от прозы, выступает сам факт наличия в ней строк — то есть, определенных автором отрезков художественной речи, сопоставление которых и порождает первичный ритм стиха, на который накладываются в разных сочетаниях (или не накладываются вообще — в свободном стихе) все другие стихообразующие ритмы.

Основные системы стихосложения характеризуются при этом не только наличием или отсутствием того или иного из этих признаков и соответствующих им ритмов, но и степенью их актуализованности. Так, в рифмованном силлабо-тоническом стихе безусловно наличествует регулярный ритм клаузул, однако актуализируется он только в белом стихе; точно то же происходит в тонике с ритмом ударений, в раешном стихе — с ритмом конечных созвучий; наконец, в свободном стихе предельно актуализируется, по сравнению с другими типами версификации, первичный ритм строк.

Кроме того, в стихе, как во всякой иной речевой структуре, непременно присутствует то, что называют обычно — не вполне терминологически точно — «естественным ритмом речи». Речь идет о ритмических закономерностях, естественно возникающих при использовании конечного числа элементов речи на каждом из выделяемых ими уровней ее структуры — то есть, о ритме звуков — гласных и согласных — и отдельных звукосочетаний; ритме слов и пауз между ними; ритме синтаксических структур всех уровней и т.д. В целом в структуре стиха все они оказываются значительно менее актуальными ритмами, чем собственно стиховые, образующие стих как специфическое речевое явление. Однако в конкретном стихотворном произведении возможна актуализация того или иного из этих ритмов — например, ритма согласных в подчеркнуто аллите-

рированных стихах, или синтаксического ритма в стихотворениях, активно использующих перечислительную интонацию, другие намеренно выделенные логические построения. Таким образом, реальный набор и иерархия ритмов в стихотворной речи всегда значительно шире актуальной, что и создает поразительное многообразие стихового звучания.

В равной мере и в прозе, как было показано выше, можно выделить вполне определенные структурные уровни, на которых ритмическое движение словесной массы становится очевидным и поддающимся статистической фиксации. Таким образом, само понятие «ритмическая проза» оказывается, строго говоря, лишенным смысла, пустым; правильнее (и продуктивнее) говорить о различных способах ритмизации прозаической речи и в соответствующих этим способам типах прозаического текста «с явным внесением стиховых приемов», как писал Ю. Тынянов [Тынянов, 1977. С. 55].

* * *

Известно, что в разные периоды развития литературы и науки о ней на первый план выдвигались различные признаки стиховой и прозаической речи [Гаспаров, 1989]. Но именно ретроспективный взгляд на эту сложную и противоречивую историю позволяет нам выделить единственный сквозной признак, отличающий в с е стихотворные тексты от всех прозаических: стихотворный текст принудительно членится автором на небольшие отрезки (стихи), реально сопоставимые по размерам друг с другом и сопоставляемые в процессе чтения по вертикали, которые могут совпадать, а могут и не совпадать с границами фраз, что создает потенциальную возможность конфликта ритма и смысла: в прозаическом же тексте такое членение отсутствует, что позволяет тексту свободно и плавно развертываться по горизонтали, а автору — завершать абзац-строфу там и только там, где этого требует смысловая логика развертывания текста¹⁵.

Именно такое понимание рассматриваемой дихотомии позволяет говорить о первичном, обязательном ритме, присущем т о л ь к о стиховой речи — ритме строк — и широком спектре дополняющих его и друг друга ритмов вторичных: слоговом, ударном, звуковых повторов (в том числе и рифменном), строфическом [Гончаров, 1973. С. 52].

В стихе, таким образом, в качестве эталонного можно выбрать любое лирическое силлабо-тоническое равностопное стихотворение, регулярно зарифмованное, обладающее отчетливой системой внутристрочных повторов согласных и гласных и разделенное на

равные друг другу по всем параметрам и выделенные пробелами строфы. Такие тексты можно без особого труда найти у любого русского поэта — как классика, так и неудачливого графомана-«традиционалиста».

По мере же раскрепощения различных уровней ритмической структуры текста происходит и его прозаизация, вполне очевидная уже в рифмованном акцентном стихе и литературном раешнике и находящая свое законченное выражение в свободном стихе (верлибре) с характерной для него полной непредсказуемостью ритмической структуры каждой следующей строки.

Известно, что такой «чистый» верлибр, опирающийся только на один вид ритма — чередование строк — некоторыми исследователями считался и считается формой переходной, «стихопрозой» или «прозостихом» [Жовтис, 1975]. На наш взгляд, для такой половинчатой трактовки нет никаких логических оснований: признание ритма строк главным и единственно регулярным (что очевидно при сопоставлении разных традиционных систем стихосложения) признаком стихотворной речи предполагает трактовку в качестве стихотворного любого текста, разбитого на стихотворные строки (т.е. имеющие обычно протяженность короче стандартной типографской строчки, а если превышающие ее, то продолжающиеся во второй и последующих «полустроках» с отступом от границы строки вправо) и, соответственно, развертывающегося одновременно по горизонтали и по вертикали. Дополнительными показателями стихотворности такого текста можно считать принципиальное отсутствие разрыва слов при переносе и возможность использования в начале строк строчных букв.

Более чем вековой опыт русского свободного стиха дал большое количество художественно полноценных текстов, лишенных каких бы то ни было рецидивов вторичного ритма, что позволяет говорить о его равноправности в качестве одной из систем национальной версификации.

Явно пограничными с прозой случаями представляются в его массиве упомянутые уже краткие тексты «грамматического» верлибра, а также афористические мини-тексты, которые легко можно превратить в прозаический (или однострочный) текст, сняв авторскую разбивку текста на строки и строфы. Разумеется, такая процедура противоречит авторской воле и поэтому представляется недопустимой. Однако саму возможность такой операции провоцируют отдельные опыты превращения в верлибр изначально прозаических текстов самими авторами — ср. «розановскую» запись-строфу из «Розанового сада» В.Тучкова:

Бросил в пруд камень. Круги не пошли. Пора к психиатру
[Тучков, 1997. С. 367],

и ее более позднюю стихотворную транскрипцию:

бросил в пруд камень
круги не пошли
пора к психиатру

[Тучков, 1997а. С. 13].

Кроме того, в числе пограничных форм следует назвать также литературный раешник, в отличие от фольклорного райка, нередко записываемый построчно, то есть стихотворный. Однако при предельном увеличении длины строк, приводящем к их переходу на вторую строчку, он может, в зависимости от выбранного автором типа записи, либо оставаться стихом,— правда, со сверхдлинными строками,— либо превращаться в рифмованную версейную прозу. При этом интерпретационные сложности возникают тогда, когда текст состоит из строчек отчетливо разной длины, часть которых в изолированном виде явно принадлежит стиху: а вторая — столь же явно прозе. Именно в этом случае возникает возможность тройкой интерпретации ритмической природы произведения: как стиха, как прозы и как текста, включающего фрагменты стиха и прозы (прозиметрума).

С другой стороны, в различных вариантах так называемой «стихоподобной» прозы вторичные ритмы, традиционно считающиеся принадлежностью стиховой речи, могут использоваться с такой же активностью, как в традиционном стихе, и с гораздо большей, соответственно, чем в стихе свободном [Орлицкий, 1996а. С. 58–64].

Для наших целей эталоном прозы следует, очевидно, признать такой текст, который по всем основным ритмическим параметрам менее всего похож на свою противоположность — текст стихотворный. В русской традиции это, скорее всего, можно сказать о прозе Льва Толстого его «классического», романного периода. Кроме принципиального отсутствия в ней стихового метра и звуковых повторов, факультативно встречающихся в произведениях других русских прозаиков Золотого века, прозу зрелого Толстого отличает также предельный размер фраз и абзацев, а также «явный рост ритмической сложности, подвижности и изменчивости в движении прозаической речи» [Гиршман, 1982. С. 201], что начисто исключает какое бы то ни было сопоставление единиц речи по вертикали.

По сравнению с этим условно выделенным эталоном значительные более «стихотворными» выглядят, например, насыщенная т.н. «случайными» метрами проза Н.Карамзина и А.Пушкина [Орлиц-

кий 1996б. С. 13; Орлицкий, 1996в. С. 23–30], прозаические произведения А.Вельтмана и Н.Лескова [Кормилов, 1995. С. 86–117; Орлицкий, 1995. С. 39–42], в которых достаточно часто используется метризация отдельных фрагментов текста, или «телеграфная» проза В.Дорошевича, сплошь состоящая из сверхкратких — по две-четыре строки — абзацев.

Еще более выразительный контраст с толстовским эталоном являют тургеневские «Стихотворения в прозе», в которых, наряду с использованием малых строф-абзацев, отчетливо соотносимых по вертикали, стихоподобие создается самой миниатюрностью прозаического целого, его структурно-жанровой ориентацией на модель лирического произведения «в стихах».

И уж совсем далеки от толстовской прозы метризованная и метрическая «большая» проза Андрея Белого, строфически упорядоченные (состоящие в основном из двух-четырёхстрочных абзацев) прозаические миниатюры поэтов и прозаиков Серебряного века, изящно инструментованные — в полном соответствии с привычными представлениями об ассонансе и аллитерации в стихе — рассказы М.Кузмина; изобилующие графическими изысками, тоже традиционно считающимися принадлежностью стиха, рассказы и романы А.Ремизова и Б.Пильняка [Орлицкий, 1994. С. 166–172; Орлицкий 1997а. С. 83–91], наконец, содержащий всю гамму стиховых средств внутри прозаического целого роман В.Набокова «Дар».

Но самой крайней точкой на оси приближения прозы к стиху (и, соответственно, удаления от толстовского эталона) оказывается т.н. метрическая проза, в качестве примеров которой обычно приводят произведения Марии Шкапской. Вот одно из них, воспроизведенное с разбивкой на строки, принятой в оригинальном издании:

«Их много — кротких и прелест-
ных в моем незнаемом роду, от
чьих трудов и дней безвестных
я родословную веду.

Чьи недра кроткие взрастили
огромный человеческий род и чьей
богоподобной силе земля покорная
живет.

И если я порой мятежно хочу
нарушить чинный ряд,— из вечно-
сти вздымая вежды,— неумолим
их многий взгляд»

[Шкапская, 1925. С. 8]

Не случайно М.Гаспаров предполагает называть такие тексты «мнимой» прозой [Гаспаров, 1993. С. 17–18], ибо в них присутству-

ют все традиционные вторичные признаки стихотворной речи: отчетливый силлабо-тонический или дольниковый метр, изотония, изосиллабизм, регулярное чередование клаузул, рифма, строфическая регулярность, подчеркнутая отделением строф пробелами, не представимое в других формах прозы отсутствие заголовка. Такие тексты, к тому же включенные наряду с традиционными стихотворениями в состав поэтических сборников, отличаются от стихов «только» формой записи: в строчку, а не в столбик.

Казалось бы, самое простое решение — не рефлексировать по поводу авторского изыска, а просто переписать тексты «правильно», придав им традиционный стихотворный вид (что, впрочем, и делалось в некоторых школьных изданиях горьковских «Песен» советского периода). Однако тот же контекстный фактор, который провоцирует отнесение миниатюр Шкапской к стихотворной речи, вызывает и соображения прямо противоположного толка: почему поэт записал одни свои стихи, «как положено» в столбик, а другие, чередующиеся с ними в одном сборнике, — прозой (что привело, в частности, в нашем примере к такому «непоэтическому» явлению, как два разрыва слов при переносе)? Не рискуя взять на себя ответственность за решение автора в каждом конкретном случае, заметим только, что сам факт такого противопоставления текстов внутри одной книги неумолимо свидетельствует о их сознательно разной природе. Тем более, что в большинстве случаев и Шкапская, и другие авторы строго метрической прозы почти никогда не ограничиваются точным воспроизведением стиховой структуры в прозе, а используют возможности двойной природы текста, например, при помощи нарушения схем рифмовки, членения строф на полустрофы или, наоборот, слияния строф, выделения в отдельную прозаическую строфу особо значимых групп слов или даже отдельных слов, разных видов переноса и т.д.

Вот пример подобной нерегулярной метрической прозы:

«Кто позвал меня?»

Буря громовых рулад... И орлы, как бывало, на флагах крылат в поднебесье, когда-то орлином. И, как черное пиво, как липы в грозу, прошумело: «Ты слышишь? Уже я грызу кандалы под бетонным Берлином».

«Кто позвал меня?»

Прытче вагонных колес по витью нескончаемых рельсов неслось: «Кто дает мою страшную цену?» [Антокольский, 1971. С. 39].

Более сложным представляется вопрос о реальной границе стиха и прозы в произведениях, написанных строфической прозой (т.н.

версе [Орлицкий, 1996. С. 144–149] со сверхкраткой строкой, которая может состоять всего из нескольких или даже из одного слова (в рассказах А.Гастева). Такие тексты часто печатаются авторами в составе поэтических сборников, что тоже, на первый взгляд, «подсказывает» исследователю возможность отнесения их к стихотворной речи. К тому же, в версе со сверхкраткой строкой иногда используется искусственное разбиение фразы на слова, каждое из которых в одиночку или небольшой группой занимает отдельную строку-абзац. Таким образом, моделируется специфически стиховое, не свойственное прозе разбиение сплошной прозаической речи на грамматически не мотивированные отрезки, подобно тому, как это происходит в стихе при межстиховом переносе:

...Иначе мы опять вас разжалуем из чернорабочих в монахи,
императоры, дипломаты.

И скажем:

Вот.

Поезда с кандалами.

Погребя пыток.

Озера пота.

Кровавый пояс земли.

И кладбища, кладбища.

Все перед вами.

Не мигайте.

И ждите.

Год.

Два.

Десять лет...

[Гастев, 1971. С. 183]

Аналогию стиховому переносу в ориентированной на стих прозе можно усмотреть также в некоторых фрагментах прозы М.Цветаевой, где тоже используется — правда, внутри прозаической строки — не всегда мотивированное грамматически и всегда усиленное по сравнению с «нормальной» прозой членение текста на фрагменты с помощью ее любимого знака — тире. Например, в таком отрывке: «Ибо моя монашка не поэт-профессионал, который черту душу продаст за удачный оборот (да только черт не берет, потому что ничего и нет) — а: — чистый сосуд Божий...»; ср. с приводимым выше стихотворным отрывком в прозаической транскрипции, где строки тоже отделяются одна от другой с помощью тире [Цветаева, 1994. С. 358]¹⁶.

Более всего монолитность структуры прозы подрывает, однако, использование различных способов ее визуализации: выделение отдельных фрагментов текста с помощью шрифта или особых типов

отступа, фигурное расположение текста на странице, обычно — в виде лесенки, редкие случаи межабзацных переносов текста в версейно ориентированной прозе Л. Андреева и Б. Пильняка. В визуальной, или графической прозе актуализируется вертикальный порядок, тем самым ставится под сомнение ее одномерность.

Тем не менее, в подавляющем большинстве случаев общий контекст произведения позволяет отнести эти аномалии к одному из конкретных вариантов воздействия стиховой структуры на прозу, текст же в целом интерпретировать как прозаический.

И все же именно на этом участке непроницаемой структурной границы между стихом и прозой возможны явления, поддающиеся различной трактовке — или как стих, или как проза, или, наконец, как прозиметрическая композиция, включающая стиховые и прозаические фрагменты-строфы. Это относится, в первую очередь, к кратким по общему объему произведениям, состоящим из сверхкратких (менее строки) строф, авторское выделение которых в той или иной мере противоречит принципам грамматического членения текста, которые можно рассматривать либо как строфическую (версейную) прозу, либо как верлибр т.н. «грамматического» типа, не содержащий ни одного межстихового переноса.

Прозиметрия может возникнуть в таком тексте, если часть его строк-строф будет достаточно протяженными для того, чтобы по их поведению на границе типографской страницы можно было дать заключение об их природе, другая же часть в тех же условиях ведет себя противоположным образом — то есть, если у нас будет достаточно оснований, чтобы отнести одну часть строф текста к стиху, а другую — к прозе.

Другой сложный пограничный случай — рифмованная проза, каждая условная строка которой совпадает с границами строфы, которую при этом можно трактовать как сверхдлинную стихотворную строку.

Но, повторимся, перечисленные случаи носят характер явных исключений и уже поэтому ни в коей мере не «покушаются» на строгость дихотомии двух систем ритмической организации письменной литературной речи.

Тем не менее, при наложении простой дихотомической схемы на реальное многообразие литературных текстов, обращая при этом предпочтительное внимание на современные художественные тексты, нам окажется необходимым оговорить особый статус как минимум трех типов текстов.

Во-первых, это — тексты, являющиеся стихотворными и прозаическими одновременно, поскольку состоят из разных по своему

ритмическому статусу фрагментов — так называемые прозимет-
румы [Орлицкий, Анисова, 1997]. По отношению к таким текстам
исследователи обычно ограничиваются констатацией их «монтаж-
ного» характера, не придавая значения тому, что перед нами в дан-
ном случае — особый тип текстов, для описания и интерпретации
которых необходимо в первую очередь учитывать особенность их
структуры.

Традиционно понятие «прозиметрум» прилагается к античным,
средневековым и возрожденческим, реже — барочным произведе-
ниям; однако прозиметрическая тенденция оказывается чрезвычай-
но значимой и для других эпох, в том числе и в русской традиции.
Назовем лишь несколько произведений, в которых чередование
стиховых и прозаических частей носит принципиальный характер:
«Борис Годунов» Пушкина, «Странник» Вельтмана, «Другая
жизнь» Каролины Павловой, «Дар» Набокова, «Доктор Живаго»
Пастернака.

Стихотворные фрагменты в прозиметруме выступают обычно
как лирические, эмоциональные, несущие личностное отношение
автора-повествователя, в то время как прозаические берут на себя
роль философской или повествовательной «рамы». Однако возмо-
жен и вполне нейтральный вариант — например, в прозиметричес-
кой драме.

Сложнее обстоит дело с «монтажными» стихотворными текста-
ми, в которых прозаические компоненты, представляющиеся безус-
ловно служебными, нередко занимают значительную часть целого.
Это касается авторских предисловий, послесловий, сносок и ком-
ментариев к лирическим стихотворениям, эпиграфов, часто принад-
лежащих самим авторам, объемных посвящений и даже заглавий,
сопоставимых с размерами всего текста, а также указаний на место
и время сочинения произведения.

То, что они осознаются авторами как члены определенной
структурной оппозиции, подтверждается, в частности, стремлением
ряда поэтов внести стиховое начало — в первую очередь, метр — и
в эти компоненты (см. например, входящие в состав строки ремар-
ки в драматических стихотворениях Д.Самойлова или стихотвор-
ные сноски у В.Кривулина).

При этом встречаются лирические произведения, имеющие пол-
ный набор перечисленных прозаических компонентов, что позволя-
ет говорить о нескольких границах между стихом и прозой внутри
одного текста, т.е. о вполне «полноценной» прозиметрии. Напри-
мер, стихотворение может иметь прозаическое название и два эпи-
графа, первый из которых — стихотворный, а второй — прозаичес-

кий, а в конце — подробное (прозаическое) указание на место, время и даже обстоятельства написания стихотворения; кроме этого, внутри стихотворной части могут содержаться или прозаические вставки, или сноски, предполагающие прерывание чтения стихотворной части и переход к чтению прозаической сноски и обратно.

Прозиметрическая трактовка подобных образований позволяет по-новому взглянуть и на природу многих других не собственно художественных текстов — например, мемуаров, насыщенных стихотворными цитатами, манифестов и статей поэтов, обильно уснащавших свою прозу стихотворными же примерами, как собственными, так и других авторов (тут в первую очередь следует назвать работы А.Белого и В.Хлебникова); наконец, критических и даже академических статей и исследований, в которых стихотворные цитаты занимают значительную часть общего объема текста — например, у В.Белинского или у А.Веселовского.

В этом же ряду явлений можно, очевидно, рассматривать и разного рода вторичные сверхстиховые образования: сборники стихов, снабженные комментариями, предисловиями, биографическими материалами и т.д.; антологии и хрестоматии, включающие стихотворные и прозаические тексты; монтажные сценарии и инсценировки. Разумеется, в этом случае перед нами не авторский прозиметрум, а композиции, обладающие безусловным прозиметрическим вектором. К тому же в них достаточно часто прозаическая часть оказывается не художественной по своей природе, а научной, мемуарной, публицистической и т.д.

Особого разговора заслуживают драматургические тексты, для которых прозиметрия была характерна в разные периоды истории литературы. Однако наряду с общеизвестным чередованием стихотворных и прозаических диалогов и монологов (назовем ее макропрозиметрией) следует обратить внимание также на чередование в стихотворной драме стихового основного текста и прозаических ремарок и имен персонажей, самого списка действующих лиц, авторских предисловий и заметок и т.д. (назовем это «служебной», или микропрозиметрией).

Характерно, что современная поэзия, охотно обращающаяся к использованию перечисленных компонентов драматического текста в пределах малых форм, активно рефлектирует по поводу их иноприродности: или включает в общий метрический рисунок, либо тем или иным способом подчеркивает факт соединения в рамках небольшого текста компонентов разной ритмической природы. Таким образом, можно считать прозиметрию вполне самостоятель-

ным ритмическим типом текста, специфика природы которого осознается и рефлектируется авторами как в традиционных, так и в маргинальных (например, микропрозиметрических) случаях.

Следующая группа текстов, которые невозможно корректно интерпретировать как стих или как прозу, — различного рода минимальные по объему словесные произведения — в первую очередь, моностихи, афоризмы и заголовочные тексты, а также произведения, состоящие из отдельных букв или их наборов, не совпадающих с существующими в языке лексическими единицами, или вообще их не содержащие — так называемые нулевые, или вакуумные. Всех их объединяет то, что малый объем печатного материала не позволяет сделать корректного вывода о ритмической природе всех этих текстов — условно говоря, они еще не стих и не проза. Актуальность выделения таких текстов в самостоятельную классификационную рубрику связана также с переживаемым сегодня нашей литературой своеобразным минималистским бумом¹⁷.

Проблема ритмического статуса минимальных текстов принадлежит к числу наиболее сложных. Даже в тех случаях, когда однострочный текст обладает четким силлабо-тоническим метром, это вовсе не свидетельствует о его безусловной принадлежности именно к стихотворной речи: во-первых, метрические отрезки такой протяженности могут быть аналогами достаточно частых в прозе, особенно художественной, случайных метров, во-вторых — фрагментом силлабо-тонической цепочки метрической или метризованной прозы.

Точно так же отсутствие силлабо-тонического метра в минимальном тексте не может препятствовать его потенциальному развертыванию в строку одного из типов тонического стиха, а тем более — верлибра.

Разумеется, наличие метра в большинстве случаев все-таки свидетельствует об определенной ориентации автора на стиховую традицию, однако в отдельных публикациях и поэтических сборниках последних десятилетий дисметрические моностихи встречаются не реже, чем силлабо-тонические.

С другой стороны, специалистами неоднократно отмечалось, что минимальные тексты самой различной природы — будь то обстоятельно описанный С.Кормиловым «лапидарный слог» [Кормилов, 1995. С. 41–71] или не менее тщательно проанализированные специалистами по теории журналистики газетные заголовки¹⁸ — безусловно тяготеют к силлабо-тонической урегулированности, делающей их более запоминающимися и броскими.

Таким образом, даже имея перед собой текстовой отрезок, за-

ключающий полное, логически и грамматически завершенное высказывание, мы не в состоянии более или менее точно определить его ритмическую природу. Это позволяет сделать — и то с определенной степенью условности — только появление следующей порции текста: в случае, если это вторая строка, записанная под первой, перед нами стихи, если же текст доходит до границы типографского листа и переходит на следующую строку, начиная ее без отступа справа, — мы имеем дело с прозой.

Амбивалентная природа минимальных текстов побудила поэта и стиховеда В.П.Бурича предложить для их обозначения специальный термин — «удетерон» (в переводе с латыни — «не то и не другое», т.е. не стихи и не проза) [Бурич, 1989. С. 144].

Возьмем, например, нумерованную и неозаглавленную запись-главку из романа Э.Лимонова «Дневник неудачника», занимающую в книге отдельную страницу: «Пели оперу. Я вошел». Напомним, что другие фрагменты повествования в этой книге не столь кратки, часто занимают по несколько страниц, некоторые из них озаглавлены. То есть, объективный контекст, в который прозаик Лимонов включает свою «запись», не позволяет исследователю трактовать этот фрагмент иначе, чем прозаический.

Однако представим этот же фрагмент, напечатанный изолированно — что вполне можно допустить, памятуя о практике других современных литераторов. Тогда перед нами будет образцовый удетерон: с одной стороны, интервальная структура текста соответствует строке дольника, т.е. можно говорить, что перед нами моностих, тем более, что перед нами — текст, явно обладающий лирической потенцией, который вполне мог бы войти в поэтическую книгу Лимонова; с другой стороны, ничто не противоречит трактовке фрагмента как прозаического, который без труда мог бы оказаться в составе более объемной главки повествовательного текста — например, стать зачином одного из лимоновских приключенческих или эротических романов.

Еще сложнее прогнозировать потенциальное развитие сверхкратких авангардистских текстов, характеризующихся принципиальной незавершенностью, а иногда и обращением к вымышленным, в том числе и непроизносимым, сочетаниям букв, которые лишь условно можно считать словами.

Следующие шаги на этом пути — однобуквенные тексты Василиска Гнедова и его же «Поэма конца», состоящая, как известно, из заглавия и чистого пространства. Как это ни парадоксально, эксперимент Гнедова породил определенную традицию, приведшую в творчестве Р.Никоновой к появлению объемных вакуумных книг,

не содержащих ни единого слова¹⁹, а иногда не имеющих и заглавия. Вполне очевидно, что такие тексты, находящиеся на стыке вербальной и визуальной поэзии, тоже не могут быть идентифицированы ни как стих, ни как проза [Орлицкий, 19976. С. 176–187].

В-третьих, существуют также произведения, которые наряду с литературным (словесным или буквенным) материалом включают также компоненты других, смежных искусств: изобразительного (визуальная поэзия во всем разнообразии ее форм), музыкального (сюда входят как тексты вокальных произведений, так и композиции, состоящие из элементов речи, но существующие только в реальном произношении) и театрального (сюда следует отнести разнообразные акции и перфомансы с использованием речевых компонентов). Все это, используя предложенную выше терминологию, уже не стих и не проза, хотя при письменной фиксации может принимать стихотворную или прозаическую (или прозиметрическую или удетеронную) форму.

Такая трактовка необходима потому, что фиксация ритмического статуса текста, как нам представляется, возможна только по отношению к письменным по своей оригинальной природе текстам. По отношению же к различным видам неписьменных (дописьменным или, наоборот, возникающим на базе или при посредстве письменных), произносимых или поющихся текстов можно говорить только об их прозаической или стихотворной записи и соответственно — о статусе этой записи, а не самого текста. Это касается как разговорной речи, так и различных жанров устного народного творчества, вокальной и театральной речи.

Как справедливо писал М.Л.Гаспаров, для дописьменного периода истории литературы актуальным оказывается противопоставление не стиха и прозы, а именно речи произносимой и поющейся [Гаспаров, 1989. С. 19–21]. С точки зрения предлагаемой типологии и та, и другая не могут рассматриваться как стихи или проза сами по себе, но неизбежно становятся стихом или прозой, обретая ту или иную конкретную форму письменной фиксации: поющиеся жанры, как правило, «превращаются» в стихи, а произносимые — в прозу.

Таким образом, можно утверждать, что мольеровский господин Журден говорил прозой только в силу того, что он — персонаж комедии, записанной драматургом на листе бумаги. Если же предположить, что человек с таким именем существовал в реальной действительности, его недоумение по поводу отнесения его разговорной, бытовой речи к прозе было бы вполне уместным — в силу, хотя бы, отсутствия в разговорной речи как таковой (без нарочитого цити-

рования литературных произведений) необходимого для формирования оппозиции «проза» — «стих» второго члена.

Точно так же народная песня или былина в своем реальном бытовании не есть стихи, а сказка и легенда — проза, пока мы не записали их и не начали читать как литературное письменное произведение. Более того: словесный текст арии, романса или песни, написанных композитором на стихи того или иного поэта, тоже уже не стих, а поющий текст, который даже при записи (и публикации, например, в нотном сборнике) не всегда становится стихами (или прозой — если в основе синтетического произведения, как у Мусоргского, Прокофьева или Шостаковича, лежит прозаический текст). К тому же известно, что при записи текста в нотных изданиях границы отдельных стихотворных строк, помещенных под нотными линейками, чаще всего не фиксируются, по крайней мере, с помощью образующей стих вертикальной записи. Текст записывается подряд, вдоль строки, то есть, как прозаический, в то время как остальная его часть (если музыка всех частей идентична, а текст достаточно велик по объему) записывается в конце (реже — в начале) партитуры уже в стихотворном виде. Таким образом, строго говоря, литературный текст в нотном издании может принимать или прозаическую форму, или быть частью стихом, а частью — прозой.

Возможно и обратное явление: текст песенного произведения (например, таких рок-поэтов, как Б.Гребенщиков, А.Башлачев, Ю.Шевчук) в письменной фиксации безусловно оказывается самой неорганизованной стиховой формой — верлибром, в реальном же звучании представляется значительно более организованным стихо-белым акцентным или тактовиком, что достигается с помощью подключения музыкального метра.

Говоря о произведениях, использующих слово наряду с другими компонентами, нельзя не вспомнить давней полемики специалистов о господствующей ориентации стиха: на музыку (декларации французских и русских символистов, «поэзия как искусство тональное» А.Луначарского и т.д.) или на визуальность (тут очень многие вопросы поставлены и отчасти разрешены в работах Р.Арнхейма, убедительно показавшего значимость визуальной составляющей любого стихотворного текста [Арнхейм, 1994]).

Вполне очевидно, однако, что поэзия всегда развивалась, ориентируясь — поочередно или параллельно — на оба этих смежных с нею искусства. Каждая из этих ориентаций и привела в современном искусстве к образованию самостоятельных версий поэзии: звуковой и визуальной — достаточно далеко ушедших от традиционной вербальности стиховой речи.

Звуковая (фонетическая, тональная и т.д.) поэзия в большинстве своих образцов — это безусловно синтетическое искусство, объединяющее компоненты речи, музыки и сценического мастерства, причем слово в ней не просто уходит от своего словарного значения, но нередко распадается на отдельные звуковые комплексы и звуки, утрачивает традиционный смысл. К тому же формой бытования этого искусства выступает его живое, обычно авторское исполнение, а не его фиксация на бумаге в виде партитуры или описания. Такое искусство называется поэзией чисто условно, в силу, очевидно, позитивной маркированности именно этого члена оппозиции «поэзия» — «проза», а также относительной краткости текстов, более соотносимых по этому параметру со стихотворением, чем с романом или повестью. Именно поэтому звуковая поэзия во всем разнообразии ее реальных вариантов представляется нам явлением, отношение которого к стиху или к прозе как формам организации речи, зафиксированной письменно, оказывается некорректным.

То же можно сказать и о визуальной поэзии, роль вербальной информации в которой по мере ее развития как самостоятельного искусства постоянно снижается. Уже первые в России опыты этого искусства — вполне еще книжные и вербальные «Железобетонные поэмы» В.Каменского — принципиально отличаются от стихотворной (и прозаической!) речи тем, что автор, располагая отдельные слова и фразы в отделенных друг от друга фрагментах листа, тем самым умышленно не задает порядка их следования, предполагает различные варианты чтения. Тем самым нарушается как необходимая для прозы однозначно обязательная линейная последовательность текстовых элементов, так и не менее строгий двухмерный порядок развертывания стиховой речи, предполагающий наличие в тексте двух фиксированных осей, горизонтальной и вертикальной.

Следующие русские визуалисты пошли еще дальше, не только разрушив обязательную для литературного произведения авторскую схему чтения, но и заполняя плоскость принципиально не поддающейся прочтению в качестве вербального текста шрифтовой (а затем и нешрифтовой) информацией.

При этом использование отдельных визуальных приемов в невидуальном стихе (и прозе) может вовсе не нарушать его линейной природы, лишь усложняя ее рисунок. Наиболее характерные примеры такого рода — «параллельные» варианты текста, даваемые на листе в виде подстрочной сноски (как в латинских переводах А.Фета), дробной записи вариантов чтения (как в письмах М.Мусоргского), оставления зачеркнутых слов рядом с «правильными» (обычно — перед ними, В.Некрасов, Н.Искренко), изображения не-

расчлененных словесных цепей (А.Горнон) или ветвящихся вариантами текстов (В.Некрасов).

В каждом из этих случаев количество предлагаемых автором читателю вариантов чтения текста вполне конечно, более того, чаще всего непосредственно в тексте задается и «правильный» порядок их перебора. Таким образом, все они могут быть с достаточной степенью корректности интерпретированы как стихотворные (чаще) или прозаические, чего, как мы уже сказали, нельзя сказать о собственно визуальных текстах.

Наконец, тексты-перфомансы. Простейший (разумеется, для нашей интерпретации, а не в смысле художественных достоинств) случай тут — «карточная» поэзия Льва Рубинштейна, предполагающая обязательное авторское прочтение словесного текста, занесенного определенными порциями на библиотечные карточки. Существующие системы книжной фиксации этих текстов воспроизводят лишь партитуру чтения, изымая его при этом из действенного сценического контекста, а значит — неизбежно обедняя.

Однако и тут можно привести ряд существенных возражений. Во-первых, тексты значительной части поэтов-современников включают в себя для читателей-современников образ читающего автора, темпа, тембра, высотных характеристик его чтения, особенностей интонации и дикции, жестикуляции, позы и т.д. как некое необходимое «сценическое» дополнение, неизбежно утрачиваемое при любом, даже самом имитационном исполнении (ср. постоянное недовольство профессиональных читателей поэзии даже самым искусным неавторским чтением).

Во-вторых, «карточная система» Рубинштейна объективно фиксирует многие основные характеристики развертывания текста: неравномерность порций текста на разных карточках, например, подсказывает, в соответствии с тыняновской «теснотой», смысловую неравноценность единиц помещенной на них информации, наличие пустых карточек диктует место и протяженность пауз при чтении и т.д. То есть, автор сам побеспокоился о вероятной воспроизводимости своего перфоманса, зафиксировав его основные ритмические характеристики непосредственно в тексте. Поэтому с точки зрения типологии, существовавшей до появления его «авторской системы стихосложения» (термин М.Шапира) тексты Рубинштейна вполне можно интерпретировать как версейную или версейно ориентированную прозу.

Другое дело — акции и перфомансы, в которых вербальный текст играет менее важную роль, особенно по сравнению с чисто действенным, театральным. Здесь происходит примерно то же са-

мое, что и в звуковой и визуальной «поэзиях», достаточно далеко ушедших от искусства слова, чтобы уже не соблюдать его объективных законов и даже не оглядываться на них. Поэтому для нас вполне очевидно, что самые подробные сценарии или описания подобных явлений тоже не могут корректно интерпретироваться с точки зрения их ритмического статуса, то есть как стихотворные или прозаические по своей природе, поскольку письменная форма для них — это форма фиксации, а не реального, предложенного авторами существования.

Таким образом, не нарушая общей идеи реальной дихотомии стиха и прозы, мы вынуждены говорить не только о стихе и прозе как таковых, прозиметрумах и удетеронах, но и текстах, которые невозможно корректно интерпретировать как стихотворные или прозаические (а также прозиметрические и минимальные) в силу их неписьменной природы.

Итак, мы попытались доказать, что установившаяся в современной ритмологии и стиховедении традиция дихотомической трактовки стиха и прозы как двух единственно возможных форм ритмической организации письменно зафиксированного текста оказывается вполне работоспособной для корректной интерпретации любого текста и любого его фрагмента. При этом типология текстов, устанавливаемая на базе дихотомического подхода, полностью разветвляется в пять основных рубрик:

1) собственно стих во всем многообразии его форм, в том числе и предельно прозаизированных, но, с другой стороны, проясняющих основные принципы организации именно стиха, кончая верлибром и литературным раешником;

2) собственно проза со всей гаммой стихоподобных форм, кончая метрической, где опять-таки особенно отчетливо проступает структурная доминанта прозы;

3) прозиметрум, объединяющий стих и прозу в рамках одного текста (стих+проза);

4) минимальные тексты, не поддающиеся корректной интерпретации как стих или проза («удетероны», по В.Буричу, т.е. еще не стих и не проза) и

5) вербальные компоненты разноприродных синтетических текстов, тоже не опознаваемые как стих или проза (уже не стих и не проза).

При всей кажущейся сложности и громоздкости, предлагаемая типология оказывается вполне работоспособной, в том числе и применительно к формально изошренному опыту современной словесности, а также практически к любому не художественному или

смешанному тексту, в котором используются сообщения, записываемые с помощью или участием речевых единиц. А значит — может быть использована на первоначальном этапе типологического описания реального многообразия форм, постоянно возникающих в современной словесности на грани стиха и прозы и даже за их общими границами.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ По свидетельству И. Брагинского, «всем типам литературной речи с древних времен <...> свойственна организованность и нормативность, т.е. известная искусственность. Эта искусственность нарастает последовательно в типах А, В и С, что выражается в большей членимости и в увеличивающемся числе требований, предъявляемых к членимости, в результате чего и создаются качественно отличные типы речи: одни — в большей мере тяготеющие к логико-грамматической членимости (тип А), другие — в большей мере дополняющие и изменяющие ее <...> В типе В возникают разного рода повторы, как основа детальной членимости. Именно разнообразие повторов (вплоть до появления грамматических рифмоидов) придает “художественность” этому типу речи. В речи типа С, изначально связанной с мелодическим исполнением, “членимость достигала еще большей детализации (в том числе строфичной) в силу соблюдения повторности...». Из типа В развивается новеллистический тип, именуемый впоследствии «прозой», из типа С — «стихотворный», именуемый впоследствии «поэзией» [Брагинский, 1969. С. 141, 143, 144].
- ² См., напр., спор Л.И. Сазоновой [Сазонова, 1973] с К.Ф. Тарановским [Тарановский, 1968]. Аналогичная дискуссия на ином литературном материале (об орхон-енисейских текстах) произошла между В.М. Жирмунским и И.В. Стеблевой [Народы Азии и Африки. 1968. № 2; 1969. № 2].
- ³ Точность охватывает не только «порядок складов». См. о строгой симметрии отношений между членами периодов в поэзии Ломоносова в противовес «мотивированной стройной асимметрии» (термин В.В. Виноградова), следствием которой является «ритм союзных периодов в похвальных словах и речах Ломоносова», — в статье Г.И. Молотковой [Молоткова, 1972. С. 52]. Конечно, уже ближайшие последователи Ломоносова в XVIII в. обнаружат в его вполне правильных ямбах немало нарушений «точного порядка складов». Вспомним хотя бы обилие пиррихий, которые Ломоносов считал вольностью и отводил им место лишь в песнях (что, кстати сказать, тоже очень характерно: именно в произносимых текстах требуются особенно четкие отличия стиха от прозы), а пиррихии неизменно проникали в оды, и в поэму, и в трагедию. Сознывая существенную роль тех коррективов, которые вносила в данном случае поэтическая практика в теорию, следует вместе с тем заметить, что основной принцип «точного порядка» — основа стиховой структуры — этими явлениями не подрывался. Не подрывался прежде всего потому, что каж-

дый отдельный «непорядок» и неравенство возникает лишь на основе заданного порядка и заданного равенства, которые, конечно же, не означают тождества в ритмическом строении. А если формулировка Ломоносова может натолкнуть на мысль о тождестве, то это объясняется, во-первых, позицией первооткрывателя, во-вторых, выдвижением в качестве наиболее острого и первоочередного требования — задачи «размежевания» стиха и прозы и, в-третьих, особенностями мыслителя-рационалиста, не желающего углубляться в проблему различий между сущностью и явлением.

- 4 См. о том, что ударные фразовые окончания преобладают в каждом абзаце последней главы повести Л.Толстого «Смерть Ивана Ильича» и составляют более 50% общего количества в кн. Гиршмана [Гиршман, 1982. С. 163].
- 5 О возможности разных трактовок соотношения свободного стиха, строго метрического стиха и прозы см. [Гучинская, 1973. С. 36–39].
- 6 См. о взаимосвязи стиха с национальным языком и различными культурными традициями: [Холшевников, 1991], [Гаспаров, 1989].
- 7 См. также о специфике стихового, «музыкально-поэтического» времени, которое «выделяет из себя течение времени, создавая свою собственную продолжительность» [Веслинг, Славек, 1953. С. 76].
- 8 «...Слово “поэзия”, — пишет об этой эпохе Сидяков, — становится синонимом “словесности” (“литературы”) как словесно-художественного творчества вообще, более того, включая даже представление о художественных, творческих способностях человека» [Сидяков, 1970. С. 126].
- 9 См., напр., типичное метафорическое уподобление из статьи В.Станевич: «Если ритм стихотворения — единый поток, то ритм прозаический — многоводная система, разбегающаяся потоками и ручьями...» [Станевич, 1971. С. 114]. Интересно противопоставление ритмики «Бювара и Пекюше» Флобера поэтическим текстам у М.Граммона: «...в то время, как коротким фразам Флобера предшествуют и следуют фразы, отличающиеся по ритму, в поэзии каждая пьеса <...> ритмована однообразно» [Граммон, 1923. С. 475]. Ср. выводы из экспериментального исследования Паттерсона: «Речь воспринимается как ритмически-прозаическая настолько, насколько перемещение и нарушение преобладает над соответствием между расположением акцентов и субъективных временных интервалов. Когда преобладает соответствие, речь воспринимается как ритмически-стиховая» [Паттерсон, 1916. С. 91]. См. также выразительное противопоставление двух типов ритма Е.Замятина: «...отношения между ритмикой стиха и прозы такое же, как отношение между арифметикой и интегральным исчислением. В арифметике мы суммируем отдельные слагаемые, в интегральном исчислении — мы складываем уже суммы, ряды; прозаическая стопа изменяется уже не расстоянием между ударяемыми слогами, но расстоянием между ударяемыми (логически) словами. И так же, как в интегральном исчислении — в прозе мы имеем дело уже не с постоянными величинами, .. но с измененными: метр в прозе — всегда переменная величина, в нем все время — то замедления, то ускорения. Но они конечно, не случайны: они определяются эмоцио-

- нальными, смысловыми замедлениями и ускорениями в тексте» [Замятин, 1930. С. 38].
- 10 «Любой текст членится на соподчиненные синтаксические отрезки; но в стихотворном тексте с этим членением сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства. Это второе членение то совпадает, то расходится с первым, создавая бесчисленные возможности ритмико-синтаксических соотношений. Эта двойственность, эта соотнесенность двух членений — основной признак стиха. Поэт и членит стихотворение на стиховые строки так, чтобы создались нужные соотношения, — но там, где второе членение не маркировано (графикой, рифмовкой и т.п.) — мы не можем утверждать, что имеем дело со стихами <...> Свободный стих — это стих, в котором нет никаких постоянных признаков стиха, кроме общего признака двойной сегментации текста» [Бухштаб, 1973. С. 110–111].
 - 11 См. об этом [Лефев, 1971]. Автор усматривает решающую разницу между поэзией и повествованием в том, что поэтический язык непосредственно отсылает к образному смыслу, а прозаическое произведение опосредованно через «диогезис» — предметный слой произведения, обладающий пространственно-временными измерениями и возникающий в процессе рассказа о людях и событиях.
 - 12 Характерно суждение Тургенева об одном плохом поэте, записанное А.Луканиной: «Да это не поэт, это аналит, Вы правы, считая его прозаиком» [Луканина, 1887. С. 59].
 - 13 Принципиальное обоснование этой связи со ссылкой на экспериментальное доказательство вывода о том, что «существуют интонационные инварианты (интономы), коррелятивные ситуации» см. в статье Н.И.Жинкина [Жинкин, 1961. С. 79]. Здесь же говорится о том, как «интонация может быть вписана в текст» и о том, что «список правил записи интонации достаточно строго определен в поэтике» [Жинкин, 1961. С. 80–82].
 - 14 Принципиальную противопоставленность именно в этом смысле поэтического целого «Евгения Онегина» и прозаических произведений А.С.Пушкина глубоко раскрывает С.Г.Бочаров: «В романе в стихах <...> композиционной осью является всеобъемлющий образ “Я” <...> Мир героев ограничен миром автора, миром “Я”, мир героев как бы предопределен этой лирической энергией и является ее функцией <...> “Я” Онегина принадлежит не сфере “лирических отступлений”, но составляет универсальную лирическую предпосылку эпоса третьих лиц, представляет собою действительно лирическое начало романа в стихах <...> Собственное единство мира, рассказа, события, без авторского “Я” как всеобъемлющего начала и предпосылки, — единство пушкинской прозы. Это и есть ее смиренное лицо, подчинившееся действительности и простому повествованию, отрешившееся от своего “первого лица” как “начала”... Одинаково важно и то, что прямое “Я” <...> исчезло и растворилось в повествовании, и то, что безличное повествование таит в себе скрытую личность <...> — как внутренний жар и огонь», по слову И.Тургенева в его пушкинской речи. Прозаический этот субъект без

«точно очерченной “субъективности” запятан в самом прозаическом тексте, в порядке слов, строении речи» [Бочаров, 1974. С. 107–114].

См. также обоснованное противопоставление в этом плане повестей Марлинского и Пушкина в работе М.В.Яковлевой: «У Марлинского художественная целостность создается не единой авторской концепцией, а единством повествовательного тона. “Эстафета” рассказчиков <...> создает единый образ сознания светского человека с романтическим мироощущением. Повесть Марлинского воздействует на читателя более своим лирическим тоном, чем эмпирической концепцией действительности». В «Выстреле» Пушкина выявляется стройная и глубоко содержательная концепция русской действительности 30-х гг. XIX в. и человека в ней живущего <...> Каждый характер в повести становится обнаруживанием основных тенденций общей жизни, воссозданной Пушкиным в подробностях ее культурно-исторического развития» [Яковлева, 1972. С. 16–17].

- 15 Ср. с хрестоматийным определением стиха, данным М.Л.Гаспаровым: «Стих есть речь, в которой, кроме общезыкового членения на предложения, группы предложений и пр., присутствует еще и другое членение — на соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется “стихом”» [Гаспаров, 1984. С. 6]. Иное понимание принципиальных отношений стиха и прозы см. у М.Шапира [Шапир, 1995. С. 7–47].

- 16 Ср. использование в прозаических миниатюрах молодого современного автора И.Оганджанова рядом с метром «ненормативных» пробелов-пауз между словами, что в условиях отказа от знаков препинания позволяет имитировать строки свободного стиха в прозе: «...и сквозь лопнувшую бархатистую кожицу тембра сок забродившей речи сочится вглубь к грунтовым водам к родниковой речи к обветренным безответным губам чернозема» [«Кипарисовый ларец-3», 1997. С. 33].

Интересно, что этот прием (или знак препинания?) используется и в молодом свободном стихе — например, у С.Львовского, а впервые, наверное, к нему обратился в первой, журнальной публикации своих «Александрийских песен» М.Кузмин.

- 17 См., напр., материалы соответствующего раздела в журнале «Новое литературное обозрение». 1997. № 23. С. 246–342.

- 18 Многие из них приведены в материалах к библиографии по теме «Поэтика заглавия» // Литературный текст. Тверь, 1997. С. 158–180.

- 19 См. об этом в ее статьях «Массаж тишины» // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 279–282 и «Экология паузы» // Экспериментальная поэзия. Кенигсберг; Мальборк, 1996. С. 176–187.

- Абрамс 1994 — Abrams M. Genre // Abrams M. A Glossary of Literary Terms. New York; London, 1994.
- Аверинцев 1981 — Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- Аверинцев 1981а — Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- Аверинцев 1986 — Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра — опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
- Аверинцев 1989 — Жанр как абстракция и жанры как реальность // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989.
- Аверинцев и др. 1994 — Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Адлер, Эрнст 1987 — Adler J., Ernst U. Text als Figur — Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim, 1987.
- Азбелев 1982 — Азбелев С.Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982.
- Айхенвальд 1925 — Айхенвальд Ю. Эпос // Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925.
- Аксенов 1938 — Аксенов И.А. Елизаветинцы. М., 1938.
- Алевин 1932 — Alewyn K. Johann Beer — Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1932.
- Алевин 1965 — Deutsche Barockforschung — Dokumentation einer Epoche / Hrsg. von K. Alewyn. Köln; B., 1965.
- Алевин 1974 — Alewyn K. Gestalt als Gehalt — der Roman des Barock (1963) / Id. Probleme und Gestalten — Essays. Frankfurt a. M., 1974.
- Алевин 1985 — Alewyn K. Das grosse Welttheater — Die Epoche der hofischen Feste. B., 1985.
- Алиева и др. 1977 — Алиева А.И., Астафьева Л.А., Гацак В.М. и др. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977.
- Альми 1970 — Альми И.Л. Автореф. дисс. канд. фил. наук. Л., 1970.
- Альми 1973 — Альми И.Л. Сборник Е.А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стиль. Поэтика. Вып. 8. Владимир, 1973.
- Анаксимен 1936 — Анаксимен. Риторика // Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1936.
- Анандавардхана 1974 — Анандавардхана. Дхваньялока. М., 1974.
- Аничков 1907 — Аничков Е.В. «Историческая Поэтика» Александра Ник. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907.
- Анненский 1979 — Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- Анненский 1990 — Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- Античные мыслители 1938 — Античные мыслители об искусстве. Изд. 2-е. М.; Л., 1938.

Антокольский 1971 — Антокольский П. Ночной разговор // Собр. соч. М., 1971. Т. 1.

Аристотель 1927 — Аристотель. Поэтика. Л., 1927.

Аристотель 1936 — Аристотель. Риторика // Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1936.

Аристотель 1957 — Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

Аристотель 1978 — Аристотель и античная литература. М., 1978.

Аристотель 1984 — Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4.

Арнхейм 1994 — Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

Арон, Сен-Жак, Виала 2002 — Aron P., Saint-Jacques D., Viala A. Le dictionnaire du littérature. Paris, 2002.

Асмут 1976 — Asmuth B. Aspekte der Lyrik. Westdeutscher Verlag, 1976.

Аст 1971 — Ast F. System der Kunstlehre... (1805) // Romantheorie / Hrsg. von E.Lämmert. Köln, 1971.

Ауэрбах 1976 — Ауэрбах Э. Мимесис / Пер. А.В.Михайлова. М., 1976.

Баевский 1977 — Баевский В.С. Поэтика психологического параллелизма // Сибирский фольклор. Вып. 4. Новосибирск. 1977.

Байрон 1947 — Байрон Д.-Г. Дон Жуан. М., 1947.

Балухатый 1927 — Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927.

Баратынский 1957 — Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957.

Баратынский 1987 — Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987.

Барнер 1970 — Barner W. Barockrhetorik — Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen, 1970.

Барт 1989 — Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. С.Н.Зенкина. М., 1989.

Бахтин 1929 — Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.

Бахтин 1963 — Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

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

Бахтин 1965а — Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы, 1965, № 8.

Бахтин 1972 — Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Бахтин 1975 — Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин 1979 — Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтин 1986 — Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986.

Бахтин 1993 — Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. М., 1993.

Бахтин 1994 — Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.

Бахтин 1996 — Бахтин М.М. Слово о полку Игореве в истории эпопеи // Бахтин М.М. Собр. соч. М., 1996.

Беер 1970 — Beer J. Der verkehrte Staats-Mann. Frankfurt a. M., 1970.

Беер 1970а — Beer J. Der neu ausgefertigte Jungfer-Hobel / Hrsg. von E.Haufe. Leipzig, 1970.

- Бекер 1964 — Becker E.D. Der deutsche Roman um 1780. Stuttgart, 1964.
- Бёкмани 1970 — Böckmann P. Voraussetzungen der zyklischen Erzählform in «Wilhelm Meisters Wanderjahren» // Festschrift für Detlev W. Schumann. München, 1970.
- Белинский 1977 — Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1977–1982.
- Белый 1966 — Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
- Березкина 1993 — Березкина В. О природе английского эссе // Шекспировские чтения — 92. М., 1993.
- Берков 1963 — Берков П.Н. Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения творчества В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения. Ереван, 1963.
- Берковский 1975 — Берковский Н.Я. Мировое значение русской литературы. Л., 1975.
- Берндт 1981 — Берндт Р.М., Берндт К.Х. Мир первых австралийцев. М., 1981.
- Бессьер и др. 1978 — Littératures et genres littéraires / Par Bessière J. et al. Paris, 1978.
- Бестужев-Марлинский 1839 — Бестужев-Марлинский А. Новый русский язык // Полн. собр. соч. 1839. Т. 12.
- Бетко 1987 — Бетко І.П. Іван Величковський — перекладач // Українське літературне барокко. Київ, 1987.
- Бешенштейн-Шефер 1977 — Böschenstein-Schäfer R. Idylle. 2. Aufl. Stuttgart, 1977.
- Бицилли 1942 — Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Годичник на Софийский ун-т. Ист.-фил. ф-т. София, 1942.
- Бланкенбург 1965 — Blankenburg F. von. Versuch über den Roman / Hrsg. von E.Lämmert. Stuttgart, 1965.
- Блок 1960 — Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 3.
- Блок 1962 — Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5.
- Блок 1990 — Блок А. О назначении поэзии. М., 1990.
- Блюменберг 1979 — Blumenberg H. Schiffbruch mit Zuschauer — Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M., 1979.
- Бобров, Финченко 1986 — Бобров А.Г., Финченко А.Е. Рукописный «отпуск» в пастушеской обрядности Русского Севера (конец XVIII — XX в.) // Русский Север. Л., 1986.
- Богатырев 1971 — Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Болд 1970 — Bold L. John Donne. A Life. Oxford, 1970.
- Бонди 1971 — Бонди С. Черновики Пушкина. Статьи 1930–1970 гг. М., 1971.
- Бор 1971 — Бор Н. Биология и атомная физика // Избранные научные труды: В 2 т. М., 1971. Т. 2.
- Борев 1998 — Словарь литературоведческих терминов / Сост. Ю.Б.Борев. М., 1998.
- Бохатцова 1976 — Bohatcova M. Funktion der Rahmen-Komposition im «wissenschaftlichen» Buch des 17. Jahrhunderts — Am Beispiel einiger Comenius-Ausgaben // Stadt — Schule — Universität — Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. München, 1976. S. 549–561.
- Бочаров 1971 — Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н.Толстого // Три шедевра русской классики. М., 1971.

- Бочаров 1974 — Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.
- Бочаров 1985 — Бочаров С.Г. «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского). М., 1985.
- Брагинская 1977 — Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977.
- Брагинская 1981 — Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- Брагинский 1969 — Брагинский И. Об истоках различия поэзии и прозы. (На примере двух памятников древневосточной письменности) // Народы Азии и Африки. 1969. № 4.
- Броган, Гарбер, др. 1993 — Brogan T., Garber F., etc. Genre // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1993.
- Бройтман 1985 — Бройтман С.Н. Проблема диалога в реалистической лирике Пушкина // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX — нач. XX вв. Л., 1985.
- Бройтман 1988 — Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики XIX — нач. XX в. в историческом освещении // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1988. Т. 47. № 6.
- Бройтман 1988а — Бройтман С.Н. К проблеме субъектного синкретизма в устной народной лирике // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988.
- Бройтман 1995 — Бройтман С.Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 1.
- Бройтман 1997 — Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — нач. XX в. в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997.
- Брокгауз и Эфрон 1989 — Брокгауз и Эфрон. Энциклопедический словарь. СПб., 1989.
- Брох 1975 — Broch H. Das Weibild des Romans (1933) // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Frankfurt a. M., 1975. Bd. 9/2.
- Брюсов 1903 — Брюсов В.Я. Urbi et Orbi. М., 1903.
- Буало 1957 — Буало Н. Поэтическое искусство, М., 1957.
- Бук 1971 — Buck A. Renaissance und Barock. Die Emblematis — Zwei Essays. Frankfurt a. M., 1971.
- Буланин 1995 — Буланин Д.М. Древняя Русь // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Проза. СПб., 1995. Т. 1.
- Бурич 1989 — Бурич В. Тексты. М., 1989.
- Бухгольц 1676 — Buchholtz A.H. Herkuliskus und Herkuladisa. Braunschweig, 1676.
- Бухштаб 1973 — Бухштаб Б. Об основах и типах русского стиха // Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы. Алма-Ата, 1973.
- Вальцель 1926 — Walzel O. Schicksale des lyrischen Ich // Walzel O. Das Wortkunstwerk. Leipzig, 1926.
- Вапенбуhr 1976 — Wahrenburg F. Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm. Die Entwicklung seiner Theorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976.
- Варнке 1987 — Warnke C.-P. Spechende Bilder — sichtbare Worte — Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden, 1977.
- Варнок, Фолтеп 1970 — Warnock R.G., Folter R. The German Pattern Poem —

A Study of Mannerism of the Seventeenth Century // Festschrift für Detlev W. Schumann zum 70. Geburtstag. München, 1970.

Вебер 1974 — Texte zur Romantheorie / Hrsg. von E. Weber. München, 1974, Bd. I.

Вежицкая 1990 — Вежицкая А. Семантическая структура метафоры // Теория метафоры. М., 1990.

Вейдт 1971 — Weydt G. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Stuttgart, 1971.

Вейдт 1987 — Weydt G. Wissenschaft als Kenntnissnahme und in dichterischer Transformation bei Grimmelshausen // Respublica litteraria — Das Institut der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit. T. 2. Wiesbaden, 1987.

Вейнман 1965 — Вейнман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965.

Вельфель 1974 — Wölfel K. Friedrich von Blankenburgs Versuch über den Roman // Deutsche Romantheorien / Hrsg. von R. Grimm. Frankfurt a. M., 1974, Bd. I.

Вельфлин 1986 — Wölfflin H. Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über das Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Leipzig, 1986.

Вельфлин 1994 — Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994.

Вельциг 1976 — Welzig W. Einige Aspekte barocker Romanregister // Stadt — Schule — Universität — Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. München, 1976.

Верли 1938 — Wehrli M. Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins «Arminius». Frauenfeld, 1938.

Верли 1957 — Верли М. Общее литературоведение. М., 1957.

Верцман 1967 — Верцман И.Е. Проблемы художественного познания. М., 1967.

Веселовский 1915 — Веселовский А.Н. Боккаччо, его среда и сверстники // Собрание сочинений А.Н.Веселовского. Пг., 1915. Т. 5.

Веселовский 1939 — Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939

Веселовский 1940 — Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Веселовский 1982 — Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Труды русских и советских поэтических школ. Tankonyukiado. Budapest, 1982.

Веселовский 1989 — Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Веслинг, Славек 1995 — Wesling D., Slawek T. Literary Voice. N.Y., 1995.

Вивер 1631 — Weever J. Ancient Funerall Monerall Monuments within the United Monacchie of Great Britaine, Ireland and the Islands adjacent; with the dis-souled monasteries therein contained; their fovnders, and what eminent persons haue beene in the same interre. As also the bloud roiall, the nobilitie and gentrie of these Kingdomes entombd in forraine nations with other matters mentioned in the insuing title. L., 1631.

Виллемс 1989 — Willems G. Anschaulichkeit — Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen, 1989.

Вильмонт 1990 — Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. М., 1990.

Вильперт 1989 — Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. 7., verarb. und erweit. Aufl. Stuttgart, 1989.

Виндфур 1966 — Windfuhr M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker — Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1966.

Виноградов 1959 — Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959.

Виноградов 1980 — Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Винокур 1924 — Винокур Г.О. Рецензия на книгу Ю.Н.Тынянова // Печать и революция, 1924. Кн. 4.

Винокур 1927 — Винокур Г.О. Критика поэтического текста. М., 1927.

Винокур 1959 — Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

Волошинов (Бахтин) 1926 — Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Слово в жизни и слово в поэзии (к вопросам социологической поэтики) // Звезда, 1926, № 6.

Вроон 2000 — Vroon R. Aleksandr Sumarokov's Elegii Liubovnye and the Development of Verse Narrative in the Eighteenth Century: Toward a History of the Russian Lyric Sequence // Slavic Review. 2000. 59. № 3.

Вроон 2000 — Vroon R. The Renaissance of the Lyric Cycle in Russian Modernism: Sources and Antecedents // Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. März 1997 / Hrsg. Ibler R. Peter Lang, 2000.

Выготский 1956 — Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Избранные психологические исследования. М., 1956.

Выготский 1965 — Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965.

Выготский 1968 — Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.

Гаврюшина 1997 — Гаврюшина Л.К. Сербская литература // История литератур западных и южных славян. М., 1997. Т. 1.

Гадамер 1991 — Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гайслер 1978 — Geissler R. Verspielte Realitätserkenntnis. Zum Problem der objektiven Darstellung in Friedrich Spielhagens «Hammer und Ambors» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 52. Jg, 1978.

Гамбургер 1957 — Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.

Гамбургер 1973 — Hamburger K. The Logic of Literature. Bloomington, 1973.

Ганин 1997 — Ганин В. Антипасторальность как источник амбивалентности поэтического текста в литературе эпохи Реставрации // Anglistica. Жанр и слово в английской поэзии — от Шекспира до Макферсона. М., 1997.

Гарбер 1974 — Garber K. Der locus amoenus und der locus terribilis — Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer — und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln; Wien, 1974.

Гарбер, 1982 — Garber K. Martin Opitz' «Schäferei von der Nympe Herminie» — Der Ursprung der Prosaekloge und des Schäferromans in Deutschland // Daphnis, 1982. Bd. 11.

Гарбер 1991 — Europäische Barockrezeption / Hrsg. von K.Garber. Wiesbaden, 1991.

Гаспаров 1970 — Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих-проза» в становлении русского стихосложения // Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.

Гаспаров 1982 — Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании // Овидий Назон Публий. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1982.

Гаспаров 1984 — Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.

Гаспаров 1989 — Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

Гаспаров, 1993 — Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Гаспаров, Рузина 1978 — Гаспаров М.Л., Рузина Е.Г. Вергилий и вергилианские центоны (поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. М., 1978.

Гастев 1971 — Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1971.

Гацак 1983 — Гацак В.М. Основы устной эпической поэтики славян (Антитеза «формульной» теории) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов — IX Международный съезд славистов. М., 1983.

Гацак 1991 — Гацак В.М. К возвращению «отреченных» разделов фольклора и фольклористики // Фольклор в современном мире — Аспекты и пути исследования. М., 1991.

Гачев 1969 — Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1969.

Гачев, Кожин 1964 — Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964. Т. 2.

Гегель 1838 — Hegel. Werke. Berlin, 1838. Bd. 10. T. 3.

Гегель 1958 — Гегель Г.В.Ф. Сочинения. М., 1958. Т. 14.

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

Гегель 1969 — Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2.

Гегель 1971 — Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3.

Гей 1970 — Гей Н.К. Ритм, время и пространство в системе художественного познания // Симпозиум «Проблемы ритма, времени и пространства в литературе и искусстве». Л., 1970.

Гей 1989 — Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989.

Гениева 1989 — Гениева Е.Ю. Теккерей // ИВЛ. М., 1989.

Герхардт 1984 — Герхардт М. Искусство повествования. М., 1984.

Герцен 1948 — Герцен А.И. Избранные фил. произведения: В 2 т. М., 1948.

Герцог 1976 — Herzog U. Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976.

Герш 1973 — Gersch G. Geheimpoetik — Die «Contunatio des abenteuerlichen Simplicissimus» interpretiert als Grimmelshausens verschlüsselter Kommentar zu seinem Roman. Tübingen, 1973.

Гёте 1963 — Goethe J.W. von Berliner Ausgabe. B., 1963. Bd. 12.

Гете 1978 — Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 7.

Гете 1980 — Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10.

Гилилов 1997 — Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире или тайна великого феникса. М., 1997.

Гиллоу 1915 — Gielow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Wien; Leipzig, 1915.

Гиндин 1968 — Гиндин С. В.Я. Брюсов о речевой природе стиха и стихотвор-

ного ритма и о русских эквивалентах античных стихотворных размеров // Вопросы языкознания. 1968. № 6.

Гинзбург 1964 — Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л., 1964.

Гинзбург 1964а — Гинзбург Л.Я. О прозаизмах в лирике А.Блока // Блоковский сборник. I. Тарту, 1964.

Гинзбург 1974 — Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974.

Гиршман 1971 — Гиршман М.М. Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971.

Гиршман 1979 — Гиршман М.М. Еще о целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1979. Т. 38. № 5.

Гиршман 1982 — Гиршман М. Ритм художественной прозы. М., 1982.

Гловиньски и др. 2001 — Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopien-Sławinska A., Sławinski J. Podręczny słownik terminów literackich. Warszawa, 2001.

Гнуг 1983 — Gnueg H. Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart, 1983.

Гоголь 1940 — Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л. 1940–1952.

Гоголь 1967 — Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 7.

Гончаров 1973 — Гончаров Б. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М., 1973.

Горбов 1933 — Горбов Д. Теккерей на ярмарке тщеславия // Теккерей У.-М. Ярмарка тщеславия. М.; Л., 1933.

Горький 1955 — Русские писатели о литературном труде. М., 1955. Т. 4.

Гот 1970 — Goth J. Nietzsche und die Rhetorik. Tübingen, 1970.

Готорн 1998 — Hawtorn J.A. Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. L.; N.Y.; etc., 1998.

Гофмансвальдау 1702 — Hoffman von Hoffmannswaldau Chr. Deutsche Redewörter / Leipzig, 1702.

Граммон 1923 — Grammont M. Le vers français, ses moyens d'expressions, son harmonie. Paris, 1923.

Грассиан 1977 — Грассиан Б. Остроумие или искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.

Гриб 1956 — Гриб В. Избранные работы. М., 1956.

Григорьев 1917 — Григорьев А.А. Материалы для биографии. Пг., 1917.

Григорьев 1977 — Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Григорьев 1979 — Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьева, Иванова 1985 — Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX–XX вв. Фет. Современная лирика. М., 1985.

Гриммельсгаузен 1967 — Grimmelshausen. Dietwald und Amelinde / Hrsg. von R.Tarot. Tübingen, 1967.

Гриммельсхаузен 1967а — Grimmelshausen H.J. Chr. Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimus / Hrsg. von R.Tarot. Tübingen, 1967.

Гриммельсхаузен 1988 — Grimmelshausen H.J. Chr. Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Reprint der Erstausgabe (1688) und der «Continuation» (1669). Weinheim, 1989.

Гринцер 1963 — Гринцер П.А. Древнеиндийская проза: Обрамленная повесть. М., 1963.

- Гринцер 1974 — Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974.
- Грифиус 1968 — Gryphius A. Gedichte / Hrsg. von Elschenbroich. Stuttgart, 1968.
- Громов 1960 — Громов П.П. Каролина Павлова // Павлова К. Полное собрание стихотворений. М., 1960.
- Гуковский 1933 — Примечания // Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1933.
- Гуревич 1984 — Гуревич А.Л. Категории средневековой культуры. М., 1984.
- Гусев 1967 — Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
- Гусев 1980 — Гусев В.Е. О полифункциональности фольклора // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
- Гусев 1993 — Гусев В.Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). СПб., 1993.
- Гучинская 1973 — Гучинская Н. Структурно-стилистические возможности свободного стиха (на материале немецкой поэзии) // Стилистика художественной речи. Л., 1973.
- Данн 1651 — Donne J. Letters to Several Persons of Honour. L., 1651.
- Данн 1936 — Donne J. The Complete Poetry and Selected Prose. L., 1936.
- Данн 1962 — Donne J. The Sermons of John Donne. Los Angeles, 1962.
- Данн 1972 — Donne J. The Complete English Poems. L., 1972.
- Данн 1979 — Donne J. Poetical Works. Oxford, 1979.
- Дарвин 1987 — Дарвин М.Н. Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е.А.Баратынского). Кемерово, 1987.
- Дель 1969 — Döhl R. Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen. Notwendiger Vorbericht und Hinweis zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert // Gestaltungsgeschichte und Gattungsgeschichte. Stuttgart, 1969.
- Деррида 1992 — Derrida J. Acts of Literature. New York, etc., 1992.
- Джагер 1969 — Jäger G. Empfindsamkeit und Roman. Stuttgart, 1969.
- Джексон 1981 — Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. London, etc., 1981.
- Джонсон 1982 — Johnson W.R. The Idea of Lyrik. Berkeley 1982.
- Дик 1966 — Dyck J. Ticht-Kunst — Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. 2. Aufl. Berlin; Zürich, 1966.
- Дик 1969 — Dyck J. Ticht-Kunst. Deutsche Poetik und rhetorische Tradition. 2. Aufl. Bad Homburg, 1969.
- Димова 1975 — Димова Л.К. К определению лирического цикла // Русская филология IV. Тарту, 1975.
- Днепров 1980 — Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. М., 1980.
- Днепров 1984 — Днепров В. Белинский в мировой эстетике // Вопросы литературы. 1984. №6.
- Добролюбов 1987 — Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1987.
- Дуброу 1982 — Dubrow H. Genre. London, etc., 1982.
- Европейская поэзия 1997 — Европейская поэзия XVII в. М., 1997.
- Европейские поэты 1974 — Европейские поэты Возрождения. М., 1974.
- Егоров 1973 — Егоров Б. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения // Искусство слова. М., 1973.
- Егоров 1978 — Егоров Б.Ф. Поэзия Аполлона Григорьева // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. М., 1978.

Елеонская 1990 — Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М., 1990.

Елистратова 1972 — Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.

Еремин 1966 — Еремин И.П. Литература Древней Руси. М.; Л., 1966.

Еремина 1978 — Еремина В.И. Поэтический строй русской лирики. Л., 1978.

Жан-Поль 1887 — Vorschule der Ästhetik // Шевырев С.П. Теория поэзии в ее историческом развитии у древних и новых народов. СПб., 1887.

Жан-Поль 1981 — Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.

Жанр 1979 — Le Genre (Die Gattung) Genre. Colloque International. Strasbourg, 1979.

Жаретти и др. 2001 — Lexique des termes littéraires. Sous la direction de Michel Jarety. Paris, 2001.

Живов 1995 — Живов В.М. Особенности рецепции византийской культуры в Древней Руси // Ricerche slavistiche. 1995. Vol. XLII.

Жинкин 1961 — Жинкин Н. Сегментарные и просодические компоненты языка // Poetics, Poetyka, Поэтика. Варшава, 1961.

Жинкин 1985 — Жинкин Н. Проблема художественного образа в искусствах (тезисы к докладу) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 1.

Жирмунский 1921 — Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921.

Жирмунский 1978 — Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Опыт исторической типологии жанра романтической поэмы. Л., 1978.

Жирмунский 1978а — Жирмунский В. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. М., 1978.

Жовтис 1975 — Жовтис А. Проблема свободного стиха и эволюция стиховых форм. Автореф. дисс. докт. филол. наук. Киев, 1975.

Жуковский 1954 — Жуковский В.А. Сочинения. М., 1954.

Замятин 1930 — Как мы пишем. Изд. Писателей в Ленинграде, 1930.

Западов 1979 — Западов А.В. Поэты XVIII века. Литературные очерки. М., 1979.

Затонский 1989 — Затонский Д. Реализм // ИВЛ. М., 1989.

Зеemann 1976 — Seemann K.D. Die altrussische Wallfahrtsliteratur. Theorie und Geschichte eines literarischen Genres. München, 1976.

Зеemann 1984 — Seemann K.D. Thesen zum mittelalterlichen Literaturtypus und zur Gattungssystematik am Beispiel der altrussischen Literatur // Gattungsprobleme der alteren slavischen Literaturen (Berliner Fachtagung 1981). Hrsg. von W.-H.Schmidt. Berlin, Wiesbaden, 1984.

Зеemann 1987а — Зеemann К.Д. К вопросу об иерархии жанров в древнерусской литературе // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987.

Зеemann 1987б — Seemann K.D. Zum Verhältnis von Narration und Gattung im slavischen Mittelalter // Gattung und Narration in den alteren slavischen Literaturen (2. Berliner Fachtagung 1984) / Hrsg. von K.D.Seemann. Wiesbaden, 1987.

Зеemann 1987в — Seemann K.D. Genres and the Alterity of Old Russian Literature // The Slavic and East European Journal. 1987. 31.

Зеemann 1988а — Seemann K.D. Gattung, Gebrauchsfunktion und Schreibart in der altrussischen Literatur // Slavistische Forschungen zum X. Internationalen Slavis-

tenkongress in Sofia. Hrsg. von R.Olesch, H.Rothe. Köln; Wien, 1988 (Slavistische Forschungen, Bd. 54).

Зеemann 1988б — Seemann K.D. Gattung, Gebrauchsfunktion und Schreibart in der altrussischen Literatur // Slavistische Studien zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia. Köln; Wien, 1988.

Зеemann 1989 — Seemann K.D. Theory of Medieval Narration — A Critical Essay on Slavic Contributions // Issues in Slavic Literary and Cultural theory / Studien zur Literatur — und Kulturtheorie in Osteuropa. Ed. by K.Eimermacher u.a. Bochum, 1989. (Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics, 21).

Зеemann 1991а — Gattungen und Genologie der slavisch-orthodoxen Literaturen des Mittelalters (3. Berliner Fachtagung 1988) / Hrsg. von K.-D.Seemann. Wiesbaden, 1991.

Зеemann 1991б — Seemann K.D. Plan eines Lexikons der mittelalterlichen Literaturgattungen der Slavia Orthodoxa // Gattungen und Genologie der slavisch-orthodoxen Literaturen des Mittelalters (3. Berliner Fachtagung 1988) / Hrsg. von K.-D.Seemann. Wiesbaden, 1991.

Зеemann 1991в — Seemann K.D. Zur Predigt in der Slavia Orthodoxa // Gattungen und Genologie der slavisch-orthodoxen Literaturen des Mittelalters (3. Berliner Fachtagung 1988) / Hrsg. von K.-D.Seemann. Wiesbaden, 1991.

Зеemann 1991г — Seemann K.D. Der Reisebericht in der Slavia Orthodoxa in gattungstheoretischer Sicht // Gattungen und Genologie der slavisch-orthodoxen Literaturen des Mittelalters (3. Berliner Fachtagung 1988) / Hrsg. von K.-D.Seemann. Wiesbaden, 1991.

Зейферт 1977 — Seifert S. «Historia litterarum» an der Wende zur Aufklärung — Barocktradition und Neuansatz in Morhofs «Polyhistor» // Europäische Barock-Rezeption (см. Гарбев 1991).

Зелинский 1916 — Зелинский Ф. Из жизни идей. Изд. 3-е. Пг., 1916.

Земцовский 1980 — Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии. (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.

Зенгле 1972 — Sengle F. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1972. Bd. 2.

Зильберман 1975 — Зильберман Д.Б. Откровение в адвайта-веданте как опыт семантической деструкции языка // Вопросы философии. 1975.

Золгер 1956 — Solger K.W.F. Über die «Wahlverwandtschaften» // Meisterwerke deutscher Literaturkritik / Hrsg. von H. Mayer. 2. Aufl. Berlin, 1956. Bd. 1.

Зульцер 1977 — Sulzer P. Poetik synthesierender Künste und Interpretation der Emblematis // Geist und Zeichen — Festschrift für Arthur Henkel. Heidelberg, 1977.

Зусман 1910 — Susman M. Das Wesen der modernen Lyrik. Stuttgart, 1910.

Иблер 1988 — Ibler R. Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik. Neuried, 1988.

Изборник 1973 — Изборник Святослава. М., 1973.

Изеп 1975 — Iser W. The Reality of Fiction — A Functionalist Approach to Literature // NLH. 1975. Vol. 7. № 1.

Измайлов 1976 — Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1976.

Инген 1984 — Ingen F. van. Philipp von Zesen // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts — Ihr Leben und Werk. B., 1984.

Ингэм 1987a — Ingham N.W. Genre-Theory and Old Russian Literature // *Slavic and East European Journal*. 1987. Vol. 31. № 2.

Ингэм 1987b — Ingham N.W. Narrative Mode and Literary Kind in Old Russian — Some Theses // *Gattung und Narration in der alteren slavischen Literaturen*. Wiesbaden, 1987.

Ионин 1987 — Ионин Г.Н. Творческая история сборника «Анакреонтические песни» // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. М., 1987.

Историческая поэтика 1994 — Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Ихеквеацу 1971 — Ihekweazu E. Goethes-West-östlicher Divan. Untersuchungen zur Struktur des lyrischen Zyklus. Hamburg, 1971.

Йонс 1966 — Jöns D.W. Das «Sinnen-Bild» — Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart, 1966.

Каран 1988 — Каран М.С. Мир общения. М., 1988.

Кайзер 1963 — Kayser W. Die Klangmalerei bei Harsdörffer — Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit. Göttingen, 1963.

Кайзер 1981 — Kayser W. The Grotesque in Art and Literature. New York, 1981.

Калиганов 1997 — Калиганов И.И. Болгарская литература // История литератур западных и южных славян. М., 1997. Т. 1.

Каллер 1975 — Culler J. Structuralist Poetics. Ithaca; New York, 1975.

Карамзин 1965 — Карамзин Н. Что нужно автору // Хрестоматия по русской литературе XVIII в. М., 1965.

Карбоннель 1987 — Carbonnel Y. Die Gelehrsamkeit als Schlüssel zum Verständnis von Grimmelshausens «Simplicius Simplicissimus» // *Res publica litteraria — Das Institut der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*. T. 2. Wiesbaden, 1987.

Карельский 1977 — Карельский А. Повесть романтической души // *Deutsche romantische Novellen*. М., 1977.

Кассирер 1990 — Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990.

Качеровски 1969 — Kaczerowsky K. Bürgerliche Romankunst im Zeitalter des Barock — Philipp von Zesen's «Adriatische Rosemund». München, 1969.

Качеровски 1970 — Schäferromane des Barock. Hrsg. von K. Kaczerowsky. Reinbek bei Hamburg, 1970.

Кейри 1981 — Carey J. John Donne — The Life, Mind and Art. L., 1981.

Кент 1983 — Kent Th. The Classification of Genres // *Genre*. 1983. Vol. XVI. № 1.

Кент 1986 — Kent Th. Interpretation and Genre — The Role of Generic Reception in the Study of Narrative Text. L.; Toronto, 1986.

Кимпель 1970 — Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert / Hrsg. von D. Kimpel und C. Wiedemann. Tübingen, 1970. Bd. 1.

Кимпель, Видеман 1970 — Theorie und Technik des Romans im 17 und 18. Jahrhundert. Bd. 1. Tübingen, 1970.

Кипарисовый ларец 1997 — Кипарисовый ларец — 3. М., 1997.

Киреевский 1977 — Собрание народных песен П.В.Киреевского / Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Л., 1977. Т. 1.

Киреевский 1983 — Собрание народных песен П.В.Киреевского / Записи П.И.Якушкина. Л., 1983. Т. 1.

Кирхнер 1970 — Kirchner G. *Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock — Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs.* Stuttgart, 1970.

Китс 1980 — Китс Д. *Письмо к Вудхаусу // Литературные манифесты западно-европейских романтиков.* М., 1980.

Кляйнер 1956 — Kleiner J. *Studia z zakresu Teorii Literatury.* Lyblin, 1956.

Кнёррих 1991 — Knörrich O. *Einleitung // Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen.* Hrsg. von Knörrich O. 2. Überarb. Auflage. Stuttgart, 1991.

Кодуэлл 1957 — Кодуэлл К. *Поэтическое воображение. Современная книга по эстетике.* М., 1957.

Кожевникова 1970 — Кожевникова К. *Спонтанная устная речь в эпической прозе.* Praha, 1970.

Кожин 1964 — Кожин В.В. *К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы: В 3 кн. М., 1964. Т. 2.*

Кожин 1964а — Кожин В.В. *Роман — эпос нового времени // Теория литературы: В 3 кн. М., 1964. Т. 2.*

Кожин 1965 — Кожин В.В. *Художественная речь как форма искусства слова // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3 кн. М., 1965. Т. 3.*

Констан 1959 — Констан Б. Адольф. М., 1959.

Корман 1977 — Корман Б.О. *Практикум по изучению художественного произведения.* Ижевск, 1977.

Корман 1978 — Корман Б.О. *Лирика Некрасова.* Ижевск, 1978.

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

Кормилов 1991 — Кормилов С. *Маргинальные системы русского стихосложения. Автореф. дисс. докт. филол. наук. М., 1991.*

Кормилов 1995 — Кормилов С. *Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.*

Корнель 1776 — Corneille P. *Theatre de Corneille.* Paris, 1776.

Корнель 1984 — Корнель П.М., 1984.

Корнуэлл 1988 — Cornwell N. *Literary Fantastic. Critical Approaches to the Literary Fantastic — Definitions, Genre // Essays in Poetics (Keele), 1988. Vol. 13. № 1.*

Корнуэлл 1990 — Cornwell N. *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism.* New York, etc. 1990.

Косиков 1987 — Косиков Г.К. *Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Косикова Г.К. М., 1987.*

Костюхин 1995 — Костюхин Е.А. [Рец. на кн.-] Б.Н.Путилов. *Фольклорная и народная культура.* СПб., 1994 // *Русский фольклор.* СПб., 1995. Т. 28.

Козн 1987 — Cohen R. *Do Postmodern Genres Exist? // Genre.* 1987. № 3–4.

Кошмаль 1992 — Koschmal W. *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog.* Wien, 1992.

Краус 1965 — Krauss W. *Zur Entwicklungsgeschichte der romanischen Völker.* Leipzig, 1965.

Краус 1972 — Kraus K. *Nachwort zu Heine und die Folgen (1911) // Deutsche Essays / Hrsg. von L. Rohner. München, 1972. Bd. 4.*

Кроче 1920 — Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория / Пер. с ит. В. Яковенко. М., 1920.

Крук 1934 — Kruk K. *Historia — Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen*. München, 1934.

Крейн 1952 — Crane R. *The Concept of Plot and the Plot of «Tom Jones»* // *Critics and Criticism*. Ed. R. Crane. Chicago, 1952.

Ксенофонт Эфесский 1973 — Xenophontis Ephesii *Ephesiacorum libri V* / Rec. A. D. Paraniakolaou. Leipzig, 1973.

Кузьмина 1964 — Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. М., 1964.

Кук 1979 — Cook E. *Figured Poetry* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1979. Vol. 42.

Курганов 1995 — Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Helsinki, 1995.

Кургинян 1964 — Кургинян М. С. Драма // *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении*: В 3 кн. М., 1964. Т. 2.

Курциус 1954 — Curtius E. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern; München, 1954.

Курциус 1978 — Curtius E. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 9. Aufl. Bern; München, 1978.

Кушнер 1975 — Кушнер А. Книга стихов // *Вопросы литературы*. 1975. № 3.

Ланг 1948 — Lang L. *Der Zyklus bei George und Rilke*. Diss. Erlangen, 1948.

Лангер 1953 — Langer S. *Feeling and Form*. New York, 1953.

Лалин 1995 — Лалин В. Русский музыкальный фольклор и история. М., 1995.

Ларин 1927 — Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды) // *Русская речь. Новая серия*. 1. Л., 1927.

Лаусберг 1987 — Lausberg H. *Elemente der literarischen Rhetorik*. 9. Aufl. München, 1987.

Лебедев 1985 — Лебедев Е. Н. Тризна. Книга о Баратынском. М., 1985.

Левин 1968 — Левин Ю. Линейность речи и ее преодоление // *Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы*. Тарту, 1968.

Левин 1979 — Levin H. *General Introduction* // *The Riverside Shakespeare*. Chicago, 1979.

Лежнев 1966 — Лежнев А. Проза Пушкина. М., 1966.

Лейдерман 1981 — Лейдерман Н. Жанровые идеи М. М. Бахтина // *Zagadnienia Rodzajow Literackich*. XXIV. Z. 1(46). Lyd (1981).

Лейдерман 1979 — Лейдерман Н. Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // *Проблемы жанра в зарубежной литературе*. Свердловск, 1979.

Лейтес 1982 — Лейтес Н. С. Теория Гегеля и концепция Бахтина (К методологии изучения романа как жанра) // *Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики*. Душанбе, 1982.

Ленхофф 1984 — Lenhoff G. *Toward a Theory of Protogenres in Medieval Russian Letters* // *The Russian Review*. 1984. № 43.

Ленхофф 1987 — Lenhoff G. *Categories of Early Russian Writing* // *Slavic and East European Journal*. 1987. Vol. 31. № 2.

Лермонтов 1957 — Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л, 1954–1957.

Лесков 1958 — Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 8.

Лефев 1974 — Лефев М.Ж. Структура речи в поэтических и повествовательных текстах // Общественные науки за рубежом. Обществоведение. 1974. № 2.

Липатов 1983 — Липатов В.А. К проблеме региональной специфики фольклора. О вариативности заговоров // П.И. Чайковский и Урал. Ижевск, 1983.

Литературное наследство 1973 — Литературное наследство. М., 1973. Т. 86.

Лихачев 1962 — Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и особенности русской средневековой литературы // Слово о полку Игореве — памятник XII века / Сб. статей. М.; Л., 1962.

Лихачев 1964 — Лихачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. М., 1964.

Лихачев 1972 — Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и процесс жанрообразования XI–XIII вв. // ТОДРЛ. 1972. Т. 27.

Лихачев 1973 — Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков — Эпохи и стили. Л., 1973.

Лихачев 1973а — Лихачев Д.С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973.

Лихачев 1973б — Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973.

Лихачев 1979 — Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979.

Лихачев 1995 — Лихачев Д.С. Жанр «Слова» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». СПб., 1995. Т. 2.

Ломоносов 1961 — Ломоносов М. Сочинения. М.; Л., 1961. Т. 7.

Лорд 1994 — Лорд А.Б. Сказитель. М., 1994.

Лосев 1954 — Лосев А.Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы // Ученые записки МГПП. 1954. Т. 33. Вып. 4.

Лосев 1960 — Лосев А.Ф. Гомер. М., 1960.

Лосев 1964 — Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6.

Лосев 1969 — Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.

Лосев 1973 — Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

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

Лосев 1982 — Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982.

Лосев 1990 — Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

Лотман 1964 — Лотман Ю.М. Лекции по структурной поэтике. Тарту, 1964. Вып. 1.

Лотман 1966 — Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966.

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

Лотман 1992 — Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992.

Луканина, 1887 — Луканина Л. Мое знакомство с И.С.Тургеневым // Северный вестник. 1887. № 3.

Лукач 1920 — Lukács G. Die Theorie des Romans. Berlin, 1920.

Лучников 1989 — Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989.

Лэйтч 1991 — Leitch V. (De) Coding (Generic) Discourse // Genre. 1991. Vol. XXIV. № 1.

Лэммерт 1971 — Romantheorie / Hrsg. von E.Lämmert. Köln, 1971.

Лэммерт 1972 — Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 5. Aufl. Stuttgart, 1972.

Лэммерт 1991 — Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 8., unveränderte Aufl. Stuttgart, 1991.

Ляпина 1977 — Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860-х годов. Л., 1977.

Ляпина 1995 — Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе 1840–1860-х гг. СПб., 1995.

Мазен 1687 — Masenius J. Ars nova argutiarum /.../ Ed. tertia. Coloniae Agripinae, 1687.

Майд 1974 — Meid V. Der deutsche Barockroman. Stuttgart, 1974.

Майерс, Силк 1989 — The Longmen Dictionary of Poetic Terms / By J. Myers, M. Simms. № 4. N.Y., 1989.

Маймин 1966 — Маймин Е. Пушкин о русском стихе // Русская литература. 1966. № 3.

Максимов 1981 — Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал.Блока. Л., 1981.

Максимов 1986 — Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л., 1986.

Макуренкова 1993 — Макуренкова С.А. Джон Данн: поэтика и риторика. М., 1993.

Макуренкова 1999 — Шекспир У. Лирика. М., 1999 (предисл., сост.).

Макуренкова 2002 — Шекспир У. Поэзия. М., 2002 (предисл., сост.).

Мальцев 1989 — Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989.

Мальчукова 1990 — Мальчукова Т.Г. «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» в лирике А.С.Пушкина // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990.

Мамардашвили и др. 1970 — Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического сопоставления) // Вопросы философии. 1970. № 12.

Мамардашвили и др. 1971 — Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического сопоставления) // Вопросы философии, 1971, № 4.

Мандельбаум 1965 — Mandelbaum M. Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts // American Philosophical Quarterly. 1965. Vol. 2. № 3.

Мандельштам 1968 — Мандельштам О. Статьи и заметки // Вопросы литературы. 1968. № 4.

Мандес 1915 — Мандес М.И. Эпос, лирика и драма. К вопросу о классификации поэзии. Одесса, 1915.

Маннак 1968 — Die Pegnitz-Schäfer — Nurnberger Barockdichtung. Hrsg. von E. Mannack. Stuttgart, 1968.

Маркевич 1980 — Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980.

Мартин 1989 — Marti R. Handschrift — Text — Textgruppe — Literatur. Untersuchungen zur inneren Gliederung der frühen Literatur aus dem ostslavischen Sprechbereich in den Handschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1989.

Мартини 1974 — Martini F. Zur Theorie des Romans im deutschen «Realismus» / Hrsg Grimm R. Deutsche Romantheorien. B. 1. Frankfurt am Main, 1974.

Мартини 1974a — Martini F. Der Tod Neros — Suetonius, Anton Ulrich von Braunschweig, Sigmund von Birken oder — Historischer Bericht, Erzählerische Fiktion und Stil der frühen Aufklärung. Stuttgart, 1974.

Марш 1986 — Marsh R. Soviet Fiction Since Stalin — Science, Politics and Literature. London; etc., 1986.

Марьянова 1923 — Марьянова М. Ладья. М., 1923.

Мастэрд 1946 — Mustard H. The Lyric Cycle in German Literature. New-York. 1946.

Материалы дискуссии 1958 — IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. М., 1958.

Матхаузерова 1976 — Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII в. // ТОДРЛ. XXXI. Л., 1976.

Маузер 1976 — Mauser W. Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert — Die «Sonnete» des Andreas Gryphius. München, 1976.

Маузер 1982 — Mauser W. Andreas Gryphius — An den gekreuzigten Jesum // Gedichte und Interpretationen — Renaissance und Barock. Stuttgart, 1982.

Маэк 1992 — Maiek E. «Неполезное чтение» в России XVII–XVIII веков. Warszawa; Łódź, 1992.

Маяковский 1955 — Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1.

Медведев (Бахтин) 1928 — Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении (критическое введение в социологическую поэтику). Л., 1928.

Медведев (Бахтин) 1993 — Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. М., 1993.

Мелетинский 1975 — Мелетинский Е.М. Эпос // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8.

Мелетинский 1976 — Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

Мелетинский 1986 — Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

Мелетинский 1994 — Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.

Мелетинский 1995 — Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 2-е изд. М., 1995.

Мелетинский и др. 1994 — 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.

Миедема 1988 — Miedema H. Ars rhetorica en ars pictorica // Utrecht Renaissance Studies. Utrecht, 1988. Vol. 6.

Миненок 1993 — Миненок Е.В. Текстология фольклора комплексная // Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993.

Михайлов 1975 — Михайлов А.В. Эстетический мир Шефтсбери // Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975.

Михайлов 1982 — Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

Михайлов 1985 — Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь и современность. М., 1985.

Михайлов 1988 — Михайлов А.В. «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // Гете И.В. Западно-восточный диван. М., 1988.

Михайлов 1988а — Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII — начала XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988.

Михайлов 1989 — Михайлов А.В. Проблема исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.

Михайлов 1976 — Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. М., 1976.

Михайлов 1994 — Проблема жанра в литературе Средневековья / Отв. ред. А.Д.Михайлов. М., 1994.

Молоткова 1972 — Молоткова Г. Период в языке Ломоносова // Развитие синтаксических конструкций в русском литературном языке XVIII в. Казань, 1972.

Монье 1936 — Maulnier T. Racine. Paris, 1936.

Морозов 1954 — Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. М., 1954.

Морозов 1984 — Морозов А.А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.

Морозов, Софронова 1979 — Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко — Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.

Морсон 1978 — Morson G.S. Reading Between the Genres — Dostoevsky's «Diary of A Writer» as Metafiction // Yale Review. 1978. Vol. 68. № 2.

Морсон, Эмерсон 1990 — Morson G.S., Emerson C. Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford, 1990.

Мошерош 1986 — Moscherosch J.M. Wunderliche und Wahrhaftige Geschichte Philanders von Sittewalt / Hrsg. von W. Harms. Stuttgart, 1986.

Мэчери 1978 — Macherey P. A Theory of Literary Production. London, 1978.

Мюллер 1932 — Müller J. Das zyklische Prinzip in der Lyrik // Germanisch-romanische Monatsschrift 20. 1932.

Мюллер 1974 — Müller Y. Epik. Dramatik. Lyrik. Analysen und Essays zur Deutschen Literatur. Halle (Saale), 1974.

Надеждин 1972 — Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972.

Наумов 1973 — Naumov A.E. Literatura cerkiewnoslowianska a komparatystyka literacka // Slavia. R. XLII. 2. 1973.

Наумов 1976 — Naumov A. Apokryfy w systemie literatury cerkiewnoslowianskiej. Wroclaw etc., 1976.

Наумов 1978 — Naumov A. O systemowosci literatury cerkiewnoslowianskiej // Z polskich studiow slawistycznych. Warszawa, 1978. Ser. 5.

Наумов 1995 — Naumov A. Служба как жанр // Научни састанак слависта у Букове дане. 1986. 16.

Наумов 1995а — Наумов А. Средневековая литература и богослужение // Ricerche slavistiche. 1995. Vol. XLII.

Некрасова 1982 — Некрасова Е.А. Сравнение в стихотворных текстах // Не-

красова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.

Некрасова 1986 — Некрасова Е.А. Функциональная роль сравнений в стихотворных идиостилиях различных типов // Бакина М.А., Некрасова Е.А. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнение. М., 1986.

Некрасова, Бакина 1982 — Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной поэзии. М., 1982.

Ницше 1899 — Ницше Ф. Происхождение трагедии (метафизика искусства). СПб., 1899.

Новалис 1934 — Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.

Новик 1984 — Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. М., 1984.

Новик 1994 — Новик Е.С. Архаические верования в свете межличностной коммуникации // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994.

Нойемайер 1974 — Neumaier H. Der Konversationston in der frühen Biedermeierzeit. München, 1974.

Ноймайстер 1991 — Neumeister S. Der Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion // Europäische Barock-Rezeption (см. Гарбер, 1991).

Овсянко-Куликовский, 1911 — Овсянко-Куликовский Д.М. Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1911. Т. 2. Вып. 2.

Оксфордский словарь 1963 — Oxford English Dictionary. Oxford, 1963.

Оли 1983 — Ohly F. Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter [1958] // Id. Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. 2. Aufl. Darmstadt, 1983.

Олсон 1952 — Olson E. An Outline of Poetic Theory // Critics and Criticism. Ed. R.Crane. Chicago, 1952.

Опиц 1969 — Opitz M. Schäfferey von der Nimfen Hercinie / Hrsg. von P. Rusterholz. Stuttgart, 1969.

Оранч 1988 — Oraič D. Цитатность // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII. № 2.

Орлицкий 1994 — Орлицкий Ю. Стих и проза в творчестве А.М.Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994.

Орлицкий 1995 — Орлицкий Ю. О функциях силлабо-тонического метра в прозе Н.С.Лескова // Творчество Н.С.Лескова в контексте русской и мировой литературы. Орел, 1995.

Орлицкий 1996а — Орлицкий Ю. Стиховое начало в русской прозе XX в. (опыт типологии) // Славянский стих. М., 1996.

Орлицкий 1996б — Орлицкий Ю. Стиховое начало в «поэтической» прозе Н. Карамзина // Литература. 1996. № 45.

Орлицкий 1996в — Орлицкий Ю. Силлабо-тонический метр в эпистолярной Пушкина // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1996. № 6.

Орлицкий 1996г — Орлицкий Ю. Русское версе в кругу источников и параллелей // Источниковедение и компаративный метод в гуманитарном знании. М., 1996.

Орлицкий 1997а — Орлицкий Ю. Графическая проза Бориса Пильняка // Б.А.Пильняк. Исследования и материалы. Коломна, 1997. Вып. 2.

Орлицкий 1997 — Орлицкий Ю. Minimum minimorum — Отсутствие текста как тип текста // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.

Орлицкий, Анисова 1997 — Орлицкий Ю., Анисова А. К типологии прозаического текста — стих и проза в романе «Доктор Живаго» // Литературный текст — проблемы и методы исследования. Тверь, 1997.

Орт — Ort C.-M. Zyklische Dichtung // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin; New-York, 1984. Bd. 4.

Ортега-и-Гассет 1991 — Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Остолопов 1821 — Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. СПб., 1821. Ч. 2.

Отте 1983 — Otte W.-D. Eine Nachricht von Gottfried Alberti über das Schicksal der von Herzog Anton Ulrich hinterlassenen Manuskripte zur «Octavia» // Wolfenbütteler Beiträge — Aus den Schätzen der Herzog August Bibliothek. Frankfurt a. M., 1983. Bd. 6.

Памятники 1982 — Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV века. М., 1982.

Памятники 1988 — Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XVI века. М., 1988.

Панич 1996 — Панич Т.В. Литературное творчество Афанасия Холмогорского. «Естественнонаучные» сочинения. Новосибирск, 1996.

Панов 1979 — Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.

Панченко 1973 — Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Панченко 1984 — Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1974.

Панченко, Смирнов 1971 — Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26.

Патнем 1928 — Puttenham C. Art of English Poesie. London, 1928.

Паттерсон 1916 — Patterson W. The Rhythm of Prose. Columbia, 1916.

Пенкерт 1973 — Penkert S. Grimmelshausens Titelkupfer-Fiktionen — Zur Rolle der Emblematis-Rezeption in der Geschichte poetischer Subjektivität // Intern. Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur. Stuttgart, 1973.

Пепес 1983 — Peres C. Die Struktur der Kunst im Hegels Ästhetik. Bonn, 1983.

Песталоцци 1970 — Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich. Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin, 1970.

Петров 1981 — Петров В.П. Заговоры // Из истории русской советской фольклористики. Л., 1981.

Пиккио 1973 — Picchio R. Models and Patterns in the Literary Tradition of Medieval Orthodox Slavdom // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. II. The Hague — Paris, 1973.

Пиккио 1990 — Picchio R. Povest' e slovo. Osservazioni sul rapporto fra narrativa e omiletica nella tradizione scrittoria dell' antica Rus' // La povest' russa fra evo antico ed evo moderno / A cura di M.L. Ferrazzi / Europa orientalis. 1990. № 9.

Пинский 1989 — Пинский Л.Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989.

ПКЭ 1978 — Памятники книжного эпоса. М., 1978.

- Платон 1968 — Платон. Ион // Сочинения: В 3 т. М., 1968. Т. 1.
- Платон 1971 — Платон. Государство // Сочинения: В 3 т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1.
- Плеханов 1958 — Плеханов Г.В. Литература и эстетика. М., 1958. Т. 1.
- Пляска смерти 1486 — *La Danse Macabre*. Paris, 1486 / Rep. Facsimile. Paris, 1925.
- Пляска смерти 1744 — *Todien Tanz uve derselbe in der toble u veinberuhmie Stadi*. Basel, 1744.
- Полякова 1979 — Полякова С.В. Из истории византийского романа: Опыт интерпретации «Повести об Исмане и Исминии» Евифия Макремволита. М., 1979.
- Поспелов 1983 — Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.
- Потебня 1914 — Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914.
- Прац 1958 — Praz M. *The Teaming Heart*. New York, 1958.
- Прокофьев 1970 — Прокофьев Н.И. Русские хождения XII–XV вв. // Литература Древней Руси и XVIII в. М., 1970.
- Пропп 1976 — Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
- Пропп 1998 — Пропп В.Я. Кумулятивная сказка // Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М., 1998.
- Прохоров 1974 — Прохоров Г.М. Послания Нила Сорского // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29.
- Пумпянский 1928 — Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И.Тютчева // Тютчевский альманах. 1803–1928. Л., 1928.
- Пумпянский 1983 — Пумпянский Л. В Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Русская литература XVIII — нач. XIX в. в общественно-культурном контексте. Л., 1983.
- Пустозерский сборник 1976 — Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания / Изд. подг. Н.С.Демкова, Н.Ф.Дробленкова, Л.И.Сазонова. Л., 1976.
- Путилов 1980 — Путилов Б.Н. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. М., 1980.
- Путилов 1994 — Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
- Пушкин 1936 — Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1936. Т. 5.
- Пушкин 1937–1959 — Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959.
- Пушкин 1977 — Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1977–1979.
- Рабиновиц 1972 — Rabinowitz I. «Word» and Literature in Ancient Israel // *New Literary History*, 1972. Vol. IV. № 1.
- Рабкин 1979 — *Fantastic Worlds — Myths, Tales and Stories* / Ed. E.Rabkin. New York; Oxford, 1979.
- Райхель 1978 — Reichel E. *Der Roman und das Genhichtenerzählen* // *Deutsche Vierteljahrszehrirt für Literatur-wisseunhaft und Geistesgenhichte*, 52. Lg., 1978.
- Рейнитцер 1981 — Reinitzer H. *Vom Vogel Phoenix — Über Naturbetrachtung und Naturdeutung* // *Natura loquax* (см. Хармс, Рейнитцер, 1981).
- Рётцер 1972 — Rötzer H.G. *Der Roman des Barock*. München, 1972.
- Рильке 1959 — Rilke R. M. *Werke. Auswahl in zwei Bänden*. Leipzig, 1959. Bd. 2.

Риффатер 1992 — Риффатер М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

Ричардс 1990 — Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990.

Робинсон 1963 — Робинсон А.Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963.

Робинсон 1967 — Робинсон А.Н. Исповедь-проповедь (О художественности «Жития» Аввакума) // Историко-филологические исследования. М., 1967.

Робинсон 1969 — Робинсон А.Н. О преобразовании традиционных жанров как факторе восточноевропейского литературного процесса в переходный период (XVI–XVIII вв.) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1969. Т. 28. № 5.

Робинсон 1974 — Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974.

Робинсон 1979 — Робинсон А.Н. Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении. М., 1979.

Робинсон 1980 — Робинсон А.Н. Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья. М., 1980.

Робинсон 1982 — Робинсон А.Н. Симеон Полоцкий и русский литературный процесс // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.

Роднянская 1964 — Роднянская И. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. М., 1964.

Розмарин 1986 — Rosmarin A. The Power of Genre. London; New York, 1986.

Ромодановская 1994 — Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге Нового времени. Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск. 1994.

Pote 1997 — Rothe H. Über Gattungen in der ältesten Literatur der Ostslaven // Sprache — Tekst — Geschichte / Festschrift für K.-D. Seemann / Hrsg. A. Guski und W. Kony. München, 1997.

Руководство 1914 — The Handbook of English Literature. London, 1914.

Русские писатели 1955 — Русские писатели о литературном труде. Л., 1955. Т. 1–4.

Рустерхольц 1973 — Rusterholz P. Der Liebe und des Staates Schiff — Christian Hoffman von Hoffmanswaldaus «Verliebte Arie» — «So soll der purpur der lippen...» // Die deutsche Barocklyrik — Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller. Bern; München, 1973.

Рутковски 1968 — Rutkowski W. Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. München, 1968.

Сазонова 1973 — Сазонова Л. Древнерусская ритмическая проза XI–XIII вв. Л., 1973.

Сазонова 1974 — Сазонова Л.И. Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 28.

Сазонова 1981 — Сазонова Л.И. Украинские старопечатные предисловия конца XVI — первой половины XVII в. // Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М., 1981.

Сазонова 1982 — Сазонова Л.И. «Вертоград многоцветный» Симеона По-

лоцкого (Эволюция художественного замысла) // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.

Сазонова 1991 — Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991.

Сазонова 1991a — Сазонова Л.И. Идея пути в древнерусской литературе // Russian Literature. 1991. Vol. XXIX.

Сазонова 1996 — Сазонова Л.И. «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого: история создания, поэтика, жанр // Simeon Polochij. Vertograd mnogocvetnyj. Vol. 1. «Aaron» — «Detem blagoslovenie». Ed. by Anthony Hippisley and Lydia I. Sazonova with a Foreword by Dmitriy S. Lichachev. Köln; Weimar; Wien. 1996.

Сазонова 2003 — Сазонова Л.И. Жанры литературы средневековой Руси как историко-культурная реальность // Теория литературы: В 4 т. М., 2003. Т. 3.

Сакулин 1913 — Сакулин П. Из истории русского идеализма. В.Ф.Одоевский. М., 1913. Т. 1. Ч. 2.

Салмина 1988 — Салмина М.А. Хроники Константина Манассии на Руси // Среднеболгарский перевод Константина Манассии. София, 1988.

Сапогов 1966 — Сапогов В.А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А.Блока // Язык и стиль художественного произведения. М., 1966.

Сапогов 1968 — Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968.

Сапогов 1969 — Сапогов В.А. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969.

Сапогов 1986 — Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1986.

Свасьян 1990 — Свасьян К. Становление европейской науки. Ереван, 1990.

Семенцов 1972 — Семенцов В. Ритмическая структура поэтического текста на примере анализа Бхагавадгиты. М., 1972.

Серман 1957 — Серман И.З. Примечания // И.Ф.Богданович. Стихотворения и поэмы. Л., 1957.

Сидни 1980 — Сидни Ф. Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

Сидяков 1970 — Сидяков Л. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники. Псков, 1970.

Сильман 1977 — Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.

Сквозников 1964 — Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении.: В 3 кн. М., 1964. Т. 3.

Скоулз 1974 — Scholes R. Structuralism in Literature. New Haven, 1974.

Скоулз, Келлогг 1966 — Scholes R., Kellogg R. The Nature of Narrative. New York, 1966.

Смирнов 1981 — Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. М., 1981.

Смирнов 1985 — Смирнов И.П. «Порождение интертекста» (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). Wien, 1985.

Смирнов 1987 — Смирнов И.П. На пути к теории литературы // *Studies in Slavic Literature and Poetics*. Amsterdam, 1987. Vol. X.

Соболевский, 1885 — Великорусские народные песни, изданные А.Соболевским. СПб., 1885. Т. 1.

Соловьев [б.д.] — Соловьев Вл.С. О лирической поэзии // Соловьев Вл.С. Собр. соч. 2-е изд. СПб., [б.д.]. Т. 6.

Сорокин 1965 — Сорокин Ю. Развитие словарного состава русского литературного языка 30 — 90 гг. XIX в. М.; Л., 1965.

Соссюр 1977 — Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М., 1977.

Срезневский 1913 — Срезневский В.И. Описание рукописей и книг, собранных для имп. Академии наук в Олонецком крае. СПб., 1913.

Станевич 1971 — Станевич В. Ритм прозы и перевод // Вопросы художественного перевода. М., 1971.

Станчев 1985 — Станчев К. Стилистика и жанрове на старобългарската литература. София, 1985.

Стеблин-Каменский 1978 — Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978.

Тамарченко 1982 — Тамарченко Н.Д. Художественный диалог и проблема завершения реалистического романа // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982.

Тамарченко 1983 — Тамарченко Н.Д. Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1983.

Тамарченко 1994а — Тамарченко Н.Д. О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1994. № 2.

Тамарченко 1994б — Тамарченко Н.Д. Эпос и драма как «формы времени» (к проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. № 1.

Тамарченко 1995а — Тамарченко Н.Д. М.М.Бахтин и В.В.Розанов (идея «родового тела» и кризис христианской этики на рубеже XIX–XX вв.) // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.

Тамарченко 1995б — Тамарченко Н.Д. Генезис форм субъективного времени в эпическом сюжете («Книга пророка Ионы») // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. № 5.

Тамарченко 1996 — Тамарченко Н.Д. Поэтика Бахтина: уроки «бахтинологии» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1996. № 1.

Тамарченко 1997 — Тамарченко Н.Д. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XX века и христианство. М., 1997.

Тамарченко 1998а — Тамарченко Н.Д. М.М.Бахтин и А.Н.Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4 (25).

Тамарченко 1998б — Tamarченко N. Problem «unutarnje mjere» realističkog romana // Knji evna smotra (Zagreb). 1998. В. 107 (1) (резюме на русском языке).

Тамарченко 1999а — Тамарченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Под ред. Л.В.Чернец. М., 1999.

Тамарченко 1999б — Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» Пушкина и

жанр авантюрно-исторического романа // *Russian Language Journal*. 1999. Vol. 53.

Тамарченко 2001а — Тамарченко Н.Д. Род литературный. Жанр литературный // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2001.

Тамарченко 2001б — Тамарченко Н.Д. Проблема «роман и трагедия» у Ницше, Вяч. Иванова и Бахтина // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. 2001. № 3.

Тарановский 1968 — Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв. // *American Contribution to the Sixth International Congress of Slavistics. I. Linguistics Contributions*. / Ed. Henry Kucera. The Hague, 1968.

Творогов 1988 — Творогов О.В. Свое и чужое — переводные и оригинальные памятники в древнерусских сборниках XII–XIV веков // *Русская литература*. 1988. № 3.

Творогов 1989 — Творогов О.В. Хронограф Русский // *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Л., 1989. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Л — Я. Ч. 2.

Теккерей 1933 — Теккерей У.М. Ярмарка тщеславия. М.; Л., 1933.

Теория литературы 1962–1965 — Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1962–1965. Т. 1–3.

Теория стилей, 1976 — Теория литературных стилей — Типология стилового развития нового времени. М., 1976.

Теория стилей 1977 — Теория литературных стилей — Типология стилового развития XIX века. М., 1977.

Тертерян 1989 — Тертерян И.А. Романтизм // *ИВЛ*. М., 1989.

Тимофеев 1955 — Тимофеев Л.И. О систематизации основных понятий теории литературы // *Литература в школе*. 1955. № 2.

Тиханов 1995 — Tihanov G. Bakhtin, Lukacs and Literary Genre // *Slovo (London)* 1995. Vol. 8. № 2.

Тодоров 1970 — Todorov Tz. *Introduction a la Littérature Fantastique*. Paris, 1970.

Тодоров 1973 — Todorov Tz. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland, 1973.

Тодоров 1984 — Todorov Tz. Mikhail Bakhtin. *The Dialogical Principle*. London, 1984.

Тодоров 1990 — Todorov Tz. *Genres in Discourse*. Cambridge, 1990.

Тодоров 1997 — Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. М., 1997.

Толстой 1928–1964 — Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1928–1964.

Толстой 1958 — Толстой И.И. *Азды*. М., 1958.

Толстой 1984 — [Толстой Н.И.] Введение // *Славянский и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели*. М., 1984.

Толстой 1988 — Толстой Н.И. *История и структура славянских языков*. М., 1988.

Толстой 1998 — Толстой Н.И. *Slavia Orthodoxa и Slavia Latina — общее и различное в литературно-языковой ситуации* // Толстой Н.И. *Избранные труды. Славянская литературно-языковая ситуация*. М., 1998. Т. 2.

Томазиус 1688 — Schetz und Ernsthafter Vernünftiger und Einfältiger

Gedanken über allerhand Lustige und nützliche Bücher und Fragen [...] Leipzig, 1688.

Томашевский 1928 — Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Изд. 4-е. М.; Л., 1928.

Томашевский 1929 — Томашевский Б. О стихе. Л., 1929.

Томашевский 1931 — Томашевский Б. Краткий курс поэтики. Изд. 5-е. М.; Л., 1931.

Томашевский 1959 — Томашевский Б. Стих и язык. М.; Л., 1959.

Томашевский 1961 — Томашевский Б. Poetics, Poetyka, Поэтика. Варшава, 1961.

Топоров 1972 — Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1972.

Топоров 1981 — Топоров В.Н. Ахматова и Блок (к проблеме поэтического диалога — «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley, 1981.

Топоров 1987 — Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987.

Топоров 1988 — Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

Топоров 1997 — Праславянская устная словесность (Опыт реконструкции) // История литератур западных и южных славян. М., 1997. Т. 1.

Топоров, Цивьян 1990 — Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном подтексте акмеизма) // Ново — Басманная, 19. М., 1990.

Тортель 1952 — Tortel J. Préclassicisme français. Paris, 1952.

Тредьяковский 1849 — Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. 1.

Трифуневич 1990 — Трифуневич. Азбучник серпских средновековних книжених помова. 2 доп. изд. Белград, 1990.

Трубецкой 1983 — Трубецкой Н.С. «Хожение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М., 1983.

Трубецкой 1995 — Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М., 1995.

Трунц 1957 — Trunz E. Weibild und Dichtung im deutschen Barock // Aus der Welt des Barock. Stuttgart, 1957.

Трунц 1986 — Trunz E. Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolph II // Die Österreichische Literatur — Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750). Graz, 1986.

Тургенев 1964 — Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1964.

Тучков 1997 — Тучков В. Розановый сад // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.

Тучков 1997а — Тучков В. Стихи // Вчера, сегодня, завтра русского верлибра. Стихи участников фестиваля. М., 1997.

Тынянов 1924 — Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

Тынянов 1977 — Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

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

Тютчев 1965 — Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1965. Т. 1.

Тютчев 1984 — Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2.

Уилрайт 1990 — Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. М., 1990.

Yor 1984 — Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York, 1984.

Уэллек, Уоррен 1978 — Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.

Уэллек, Уоррен 1985 — Wellek R., Warren A. Theory of Literature. London, 1985.

Фаулер 1982 — Fowler A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford, 1982.

Фаулер 1989 — Fowler A. The Future of Genre Theory // Future Literary Theory / Ed. R. Cohen. London; New York, 1989.

Фаулер 1993 — Genre // A Dictionary of Modern Critical Terms / Ed. R. Fowler. London; New York, 1993.

Федоров 1984 — Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.

Федотов 1981 — Федотов О. Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.

Фет 1979 — Фет А.А. Вечерние огни. М., 1979

Фишер, 1968 — Fischer L. Gebundene Rede — Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968.

Флоренский 1990 — Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1990.

Флоренский 1993 — Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Фоменко 1984 — Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984.

Фонтане 1960 — Fontane Th. Schriften zur Literatur / Hrsg. von H.H.Reuter. Berlin, 1960.

Фос 1987 — Vos E. The Visual Turn in Poetry — Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of the Concrete Poetry // New Literary History. 1987. Vol. XVIII. № 3.

Фосскамп 1967 — Vosskamp W. Untersuchungen zur Zeit — und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein. Bonn, 1967.

Фосскамп 1973 — Vosskamp W. Romantheorie in Deutschland von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg. Stuttgart, 1973.

Фрай 1957 — Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

Фрай 1987 — Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Под ред. Г.К.Косикова. М., 1987.

Фрейденберг 1936 — Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

Фрейденберг 1973 — Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11.

Фрейденберг 1978 — Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

Фрейденберг 1997 — Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Фрюзоре 1974 — Frühsorge G. Der politische Körper — Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. Stuttgart, 1974.

Фуллеборн 1970 — Fulleborn U. Das deutsche Prosagedicht. Zu Theorie und Geschichte einer Gattung. München, 1970.

- Хаберзетцер 1974 — Habersetzer K.-H. «Ars Poetica Simpliciana» — Zum Titelpuffer des «Simplicissimus Teutsch» // Daphnis, 1974. Bd. 3; 1975. Bd. 4.
- Хализев 1978 — Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978.
- Хализев 1987 — Хализев В.Е. Эпос (как род литературный) // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Халь 1971 — Hahl W. Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie. Stuttgart, 1971.
- Хармс 1970 — Harms W. Homo viator in bivio; Studien zur Bildlichkeit des Weges. München, 1970.
- Хармс 1975 — Harms W. Das pythagoreische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts // Antike und Abendland. 1975. Bd. 21.
- Хармс, Рейнитцер 1981 — Harms W., Reinitzer H. Einleitung // Natura loquax — Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit. Frankfurt a. M.; Bern; Cirencester, 1981.
- Хармс, Фрейтаг 1975 — Ausserliterarische Wirkungen barocker Emblembücher — Emblematik in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden / Hrsg. von W. Harms und H. Freytag. München, 1975.
- Харсдерффер 1968 — Harsdörffer G. Ph. Frawenzimmer Gespräche / Hrsg. von I. Böttcher. Tübingen, 1968.
- Харсдерффер 1975 — Harsdörffer G. Ph. Neue Zugabe — Bestehend in C Sinnbildern /.../ Hamburgk, [1656]. Hildesheim, 1975.
- Харсдерффер 1653 — Harsdörffer G. Ph. Poetischer Trichter (1653). Nürnberg, Bd. 3. Vorrede.
- Хаслингер 1970 — Haslinger A. Epische Formen im hofischen Barockroman. Anton Ulrichs Romane als Modell. München, 1970.
- Хатчен 1981 — Hutcheon L. Narcissistic Narrative — The Metafictional Paradox. London, 1981.
- Хатчен 1988 — Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism — History, Theory, Fiction. London, 1988.
- Херстрам 1965 — Hagstrum J.H. The Sisters Arts — The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. London, 1965.
- Хекшер, Вирт 1967 — Heckscher W.S., Wirth K.-A. Emblem. Emblematik // Handbuch zur Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1967. Bd. 5.
- Хелльман — Hellmann W. Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst // Deutsche Romantheorien. Bd. 2.
- Хенкель, Шене 1978 — Emblemata — Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne [1967]. Sonderausgabe. Stuttgart, 1978.
- Хернади 1972 — Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. London, 1972.
- Хессельман 1988 — Hesselmann P. Gaukelpredigt — Simplicianische Poetologie und Didaxe — Zu allegorischen und emblematischen Strukturen in Grimmelshausens Zehn-Bücher-Zyklus. Frankfurt a. M.; Bern; New York; Paris, 1988.
- Хильдебрандт-Гюнтер 1966 — Hildebrandt-Günther R. Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert. Marburg, 1966.
- Хипписли 1989 — Maksimovic-Ambodik N.M. Emblemy i simvol'y (1788) — The First Russian Emblem Book / Ed. by A. Hippisley. Leiden; New York; København; Köln, 1989.

- Хирш 1967 — Hirsch E. *Validity in Interpretation*. New Haven; London, 1967.
- Хлебников 1940 — Хлебников В. *Неизданные произведения*. М., 1940.
- Хоке 1967 — Hocke G. *Die Welt als Labyrinth — Manier und Manie in der europäischen Kunst: Von 1250 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg, 1967.
- Хоке 1967a — Hocke G. *Manierismus in der Literatur — Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst: Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Hamburg, 1967.
- Холли 1991 — Holly M.A. *Wölfflin and the Imagining of the Baroque // Europäische Barock-Rezeption* (см. Гарбер 1991).
- Холшевников 1991 — Холшевников В. *Стихovedение и поэзия*. Л., 1991.
- Хоум 1977 — Хоум Г. *Основания критики*. М., 1977.
- Хофмейстер 1987 — Hoffmeister G. *Deutsche und europäische Barockliteratur*. Stuttgart, 1987.
- Храпченко 1971 — Храпченко М.Б. *Лев Толстой как художник*. 3-е изд. М., 1971.
- Хунгер 1972 — Hunger H. *Aspekte der griechischen Rhetorik von Gorgias bis zum Untergang von Byzanz*. Wien, 1972.
- Цветаева 1994 — Цветаева М. *Искусство при свете совести // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5.*
- Целлер 1988 — Zeller K. *Dichter des Barock auf den Spuren von Kratylos — Theorie und Praxis motivierter Sprache im 17. Jahrhundert // Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1988. N.F. Bd. 38.*
- Чернец 1980 — Чернец Л.В. *Вопросы литературных жанров в работах М.М.Бахтина // Филологические науки. 1980. № 6.*
- Чернец 1982 — Чернец Л.В. *Литературные жанры // Чернец Л.В. Проблемы типологии и поэтики. М., 1982.*
- Чернышевский 1939–1953 — Чернышевский Н.Г. *Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939–1953.*
- Чирков 1967 — Чирков Н.М. *О стиле Достоевского*. М., 1967.
- Чистов 1986 — Чистов К.В. *Народные традиции и фольклор: Очерки теории*. Л., 1986.
- Чичерин 1958 — Чичерин А.В. *Возникновение романа-эпопеи*. М., 1958.
- Чичерин 1965 — Чичерин А.В. *Соответствия в истории разных европейских литератур // Вопросы литературы. 1965. № 10.*
- Чичерин 1975 — Чичерин А.В. *Возникновение романа-эпопеи*. М., 1975.
- Чичерин 1977 — Чичерин А.В. *Очерки по истории русского литературного стиля*. М., 1977.
- Шапир 1995 — Шапир М. *«Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologica. 1995. Т. II. № 3–4.*
- Шарота 1970 — Szarota E.M. *Lohensteins Aminius als Zeitroman — Sichtweisen des Spätbarock*. Bern; München, 1970.
- Швейцер 1972 — Schweitzer N.R. *The Ut pictura poesis — Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*. Bern; Frankfurt a. M., 1972.
- Шекспировские песни 1929 — *The Shakespeare Songs*. London, 1929.
- Шеллинг 1966 — Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. М., 1966.
- Шене 1968 — Schöne A. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München, 1968.

Шене 1968a — Schöne A. Das Zeitalter des Barock: Texte und Zeugnisse. München, 1968.

Шенперд 1992 — Shepherd D. Beyond Metafiction — Self-Consciousness in Soviet Literature. Oxford, 1992.

Шефер 1982 — Schäfer W.A. Johann Michael Moscherosch — Staatsmann, Satiriker und Pädagoge im Barockzeitalter. München, 1982.

Шефер 1992 — Schäfer W.A. Moral und Satire — Konturen oberrheinischer Literatur des 17. Jahrhunderts. Tübingen, 1992.

Шефтсбери 1976 — Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1976.

Шиллинг 1979 — Schilling M. Imagines Mundi — Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik. Frankfurt a. M.; Bern; Cirencester, 1979.

Шиллинг 1991 — Schilling M. Rez.: I. Höpel, Emblem und Sinnbild [1987] // Intern. Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 1991. Bd. 16/1.

Шипли 1976 — Dictionary of World Literary Terms. Ed. by J. Shiply. Boston, 1976.

Шкапская 1925 — Шкапская М. Земные ремесла. М., 1925.

Шкловский 1925 — Шкловский В. Как сделан «Дон Кихот»; Строеие расказа и романа // Шкловский В. О теории прозы, М.; Л., 1925.

Шлегель 1983 — Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2.

Шмидт 1978 — Visio Thurkilli / Rec. P.G. Schmidt. Leipzig, 1978.

Шмидт 1984 — Gattungsprobleme der alteren slavischen Literaturen (Berliner Fachtagung 1981) / Hrsg. von W.-H. Schmidt. Berlin, Wiesbaden, 1984.

Шмидт, Зеemann 1984 — Schmidt W.-H., Seemann K.-D. Die Gattungsforschung und die alteren slavischen Literaturen // Gattungsprobleme der alteren slavischen Literaturen. Berlin, 1984.

Шмидт-Биггеман 1983 — Schmidt-Biggemann W. Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft. Hamburg, 1983.

Шмитц-Эманс 1991 — Schmitz-Emans M. Schrift als Aufhebung der Zeit: Zu Formen der Temporalreflexion in visueller Poesie und ihren spekulativen Voraussetzungen // Arcadia. 1991. Bd. 26.

Шольц 1974 — Scholtz G. Geschichte. Historie // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Basel, 1974.

Шольц 1982 — Scholz B.F. Reading Emblematic Pictures // Komparatistische Hefte. Bayreuth, 1982. H. 5 — 6.

Шольц 1987 — Scholz B.F. «Libellum composui epigrammata, cui titulum feci Emblemata» — Alciatus's Use of the Expression «Emblemata» once again // Emblematica. 1987. Vol. 1. № 2.

Шольц 1987a — Scholz B.F. Literarischer Kanon und literarisches System: Überlegungen zur Komplementarität zweier literaturwissenschaftlicher Begriffe anhand der Kanonisierung von Andrea Alciato's «Emblemata liber» (1531) // Literarische Kanonbildung in der Romania. Rheinfelden, 1987.

Шольц 1988 — Scholz B.F. Das Emblem als Textsorte und als Genre — Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems // Zur Terminologie der Literaturwissenschaft — Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Würzburg, 1988.

Шольц 1992 — Scholz B.F. Emblematik — Entstehung und Erscheinungsweise // Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1992.

Шой 1996 — Shaw H. [Review on:] Fishelov D. *Metafors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*. Pennsylvania. 1993 // *Comparative Literature Studies*. 1996. Vol. 33. № 2.

Шпильгаген 1883 — Spielhagen F. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig, 1883.

Шпиннер 1975 — Spinner K.H. *Zur Struktur des lyrisches Ich*. Frankfurt a. M., 1975.

Шпривальд 1984 — Spriewald I. *Die Anwaltschaft für den Menschen im Roman bei Zesen und Grimmelshausen* // *Studien zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts*. Berlin; Weimar, 1984.

Шрёдер 1970 — Schröder R. *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Tübingen, 1970.

Штайгер 1963 — Staiger E. *Time and Poetic Imagination* // *The Times Literary Supplement*. 1963. September 27.

Штайгер 1964 — Staiger E. *The Critical Moment*. London, 1964.

Штайгер 1968 — Staiger E. *Grundbegriffe der Poetik*. 8. Auflage. Zürich und Freiburg, 1968.

Штайнеке 1975 — Steinecke H. «Wilhelm Meister» oder «Waverley». *Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit* // *Teilnahme und Spiegelung / Festschrift für H. Rüdiger*. Berlin; New York, 1975.

Штанцель 1993 — Stanzel F.K. *Typische Formen des Romans*. 12. Aufl. Göttingen, 1993.

Штелер 1969 — Steler K. *Zeitungs Lust und Nutz (1695)* / Hrsg. von G. Hagelweide. Bremen, 1969.

Шторм 1960 — *Der Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller*. Berlin, 1960.

Штреллер 1957 — Streller S. *Grimmelshausens Simplicianische Schriften*. Berlin, 1957.

Шюре 1993 — Шюре Э. *Великие посвященные*. М., 1993.

Эйзенштейн 1946 — Эйзенштейн С.М. *Избр. собр. соч.* М., 1946. Т. 2.

Эккерманн 1956 — Eckermann J.P. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (1823–1832)*. Berlin, 1956.

Элевин 1932 — Alewyn R. *Johann Beer*. Leipzig, 1932.

Элиот 1962 — Elliott R. *The Definition of Satire* // *Year Book of Comparative and General Literature*. 1962. № 11.

Элиот 1987 — Элиот Т.С. *Традиция и индивидуальный талант* // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX в. Трактаты. Статьи. Эссе*. М., 1987.

Энгель 1802 — Engel J.J. *Fragmente über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Schriften. Berlin, 1802, Bd. 4.

Энгель 1964 — Engel J.J. *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung* / Hrsg. von E. Th. Voss. Stuttgart, 1964.

Энгельгардт 1924 — Энгельгардт Б.М. *Александр Николаевич Веселовский*. Пг., 1924.

Энциклопедия 1961 — *Encyclopedia of World Art*. New York, 1961.

Эренцеллер 1955 — Ehrenzeller H. *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*. Bonn, 1955.

Эрнст 1990 — Ernst U. *Labyrinthe aus Lettern — Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur* // *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart, 1990.

Эрнст 1991 — Ernst U. *Carmen figuratum — Geschichte des Figurengedichts*

von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln; Weimar; Wien, 1991.

Эрнст 1992 — Ernst U. Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit // Literatur und bildende Kunst — Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1992.

Эткинд 1964 — Эткинд Е.Г. Семинарий по французской стилистике. Ч. 1. Проза. 2-е изд. М.; Л., 1964.

Эткинд 1999 — Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозетики русской литературы XVIII–XIX веков. М., 1999.

Эфесский 1973 — Xenophontis Ephesii Ephesiucorum libri V. Rec. A.D. Panikolaou. Leipzig, 1973.

Юргенсен 1990 — Jürgensen R. Die deutschen Übersetzungen der «Astree» des Honore d'Urfé. Tübingen, 1990.

Юэ 1966 — Huet P.D. Traite de èorigine des romans / Hrsg. von H.Hinterhauser. Stuttgart, 1966.

Юэ 1980 — Юэ Н. Трактат о возникновении романов // Литературные манифесты западноевропейских классицистов, М., 1980.

Ягодич 1958 — Jagoditsch R. Zum Begriff der «Gattungen» in der altrussischen Literatur // Wiener slavistisches Jahrbuch. VI. Graz, Köln, 1958.

Якобсон 1983 — Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.

Якобсон 1987 — Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике. М., 1987.

Яковлева 1972 — Яковлева М. О содержательности жанра повести // Проблемы литературных жанров. Материалы межвузовской конференции. Томск, 1972.

Ярхо 1928 — Ярхо Б. Ритмика так называемого «Романа в стихах». М., 1928.

Яуман 1976 — Jaumann H. Die Entstehung der literarhistorischen Barockkategorie und die Frühphase der Barockumwertung: Ein begriffsgeschichtliches Resümee // Archiv für Begriffsgeschichte. 1976. Bd. 20.

Яуман 1991 — Jaumann H. Der Barockbegriff in der nichtwissenschaftlichen Literatur und Kunstpublizistik um 1900 // Europäische Barock-Rezeption (см. Габбер, 1991).

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии	3
--------------------------	---

РАЗДЕЛ I

РОДЫ И ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

Классицистическая теория жанров и ее преодоление (<i>В.П.Большаков</i>)	11
Проблема рода и жанра в поэтике Гегеля (<i>Н.Д.Тамарченко</i>)	33
В.Г.Белинский на пути к исторической поэтике. Лиризация как жанрообразующий принцип «эпоса нашего времени» (<i>Н.В.Драгомирецкая</i>)	64
Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века (<i>Н.Д.Тамарченко</i>)	81
Современные теории жанра в англо-американском литературоведении (<i>А.Ю.Большакова</i>)	99

РАЗДЕЛ II

ИСТОРИЧЕСКИ СУЩЕСТВОВАВШИЕ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ

Фольклорные формы словесности (<i>А.Л.Топорков</i>)	133
Жанры литературы средневековой Руси как историко-культурная реальность (<i>Л.И.Сазонова</i>)	158
Система жанров в литературе шекспировской эпохи (<i>С.А.Макуренкова</i>)	182

РАЗДЕЛ III

ОТДЕЛЬНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ. ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ ЖАНРОВ

Эпика (<i>Н.Д.Тамарченко</i>)	219
Новелла (<i>А.В.Михайлов</i>)	245
Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ (<i>А.В.Михайлов</i>)	250

Роман и стиль (А.В.Михайлов)	279
Жанр и литературное направление: Судьба романа — поэмы — эпопеи в литературе «без героя» (Н.В.Драгомирецкая)	353
Лирический род литературы (В.Д.Сквозников)	394
Лирика в историческом освещении (С.Н.Бройтман)	421
Художественная циклизация лирики (М.Н.Дарвин)	467
Стих и проза: два типа ритмической организации (М.М.Гиришман, Ю.Б.Орлицкий)	516
Литература	558

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Том III

***Роды и жанры
(основные проблемы в историческом освещении)***

Редактор П.В.Палиевский

**Оригинал-макет изготовила
Т.А.Заика**

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

**Подписано в печать 22.08.2003.
Формат 60х90 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 37.00. Тираж 1000 экз.**

**Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01.**

**Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.**

Заказ № 8604