

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО КУРСУ
«ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»**

И. Н. Сухих

**ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.
ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА**

*Учебник для высших учебных заведений
Российской Федерации*

Филологический факультет
Санкт-Петербургского государственного университета
2014

УДК 82.091
ББК 83.3(2Рос-Рус)1
С91

- С91 **Сухих И. Н.**
Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник / И. Н. Сухих / Учебно-методический комплекс по курсу «Теория литературы. Практическая поэтика». — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. — 352 с.

ISBN 978-5-8465-1406-5

Учебник И. Н. Сухих «Теория литературы. Практическая поэтика» ориентирован на классическое пособие Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика». Однако в отличие от «методологических» поэтик, в пособии реализуется идея поэтики до метода: системного описания элементов и уровней художественного текста, какими они представляются профессиональному читательскому восприятию.

Опорным в книге является понятие «структура», которое последовательно рассматривается в пяти главах: «Структура литературоведения», «Структура искусства», «Структура литературы как вида литературы», «Структура литературного произведения», «Структура литературного процесса».

Учебник может быть использован в курсах «Введение в литературоведение» «Теория литературы», «Поэтика» и практических занятиях по анализу литературного произведения.

УДК 82.091
ББК 83.3(2Рос-Рус)1



*Учебно-методический комплекс создан и издан
за счет пожертвования Фонда «Русский мир»*

ISBN 978-5-8465-1406-5

© Санкт-Петербургский государственный
университет, 2014

Введение

ПРОИЗВЕДЕНИЕ — ТЕКСТ — СИСТЕМА — СТРУКТУРА

Предмет, с которым имеет дело теория (а также история) литературы, определить не так просто. В старой эстетике он обозначался как произведение (литературное произведение, художественное произведение), специфика которого раскрывалась с помощью понятия *художественный образ*.

В разнообразии его трактовок был общий знаменатель. Определение образа восходит к идеям немецкого философа Г. В. Ф. Гегеля, перенесенным в русскую эстетику В. Г. Белинским. «Искусство есть *непосредственное* созерцание истины или мышление в *образах* (выд. автором. — *И. С.*).

В развитии этого определения заключается вся теория искусства: его сущность, его разделение на роды, равно как условия и сущность каждого рода»¹.

Конкретизируя понятие образа, философы и эстетики говорят о взаимодействии, взаимопроникновении, диалектике отражения действительности и отношения к ней творца, конкретного и общего, познания и оценки, чувственного, наглядного и умозрительного, определенности и многозначности — и т. п.

В таком широком понимании образ отождествляется с *произведением в целом*, хотя распространены и более конкретные употребления: образ как метафора или другой троп, образ как персонаж, литературный герой.

В XIX веке в эстетике часто использовались биологические понятия, поэтому образ понимали как живой организм: *органическое* единство формы и содержания. Однако XX век

¹ Белинский В. Г. Идея искусства // Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. М., 1978. С. 278. Авторские выделения оговариваются особо. Другие выделения в цитатах — мои. — *И. С.*

сменил познавательные ориентиры и аналогии. На смену органическим пришли механические, технические метафоры и аналогии.

Теоретики-формалисты, отрицая всякую метафизику, философское обоснование художественного творчества и «содержание» вообще, свели произведение к специфической функции языка:

«Поэзия есть язык в его эстетической функции.»

Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением. <...> Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием“ своим единственным „героем“»².

Существенным для формальной теории литературы стало представление о «делании» произведения («Как сделана „Шинель“», «Как сделан „Дон Кихот“»).

Почти параллельное возникновение семиотики как общей науки о знаковых системах тоже привело к существенным эстетическим преобразованиям. Наиболее распространенным, отодвинувшим в сторону категории произведения, образа и даже языка в его лингвистической сущности, стало понятие *текста*, определяемое через доминирующее в этой дисциплине понятие *знак*.

Наиболее простое и точное определение текста дал М. М. Бахтин: «Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления. <... > Если понимать текст широко — как *всякий связный знаковый комплекс*, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства)³.

С ним можно соотнести столь же краткое и точное определение Ю. М. Лотмана: «Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые»⁴. В традициях тартуской семиотической школы искусство, и литература в частности, понималось как *вторичная знаковая система*. В качестве первой, исходной семиотической системы рассматривался язык.

² Яковсон Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову // Яковсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

³ Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 306.

⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 24.

Для корректного, логически обоснованного разговора о литературном произведении необходимо обращение не только к семиотике, но и к нескольким элементарным понятиям системной теории.

Согласно одному из создателей общей теории систем Л. Берталанфи, *система — это комплекс взаимодействующих элементов*.

Элементы — простые, далее неразложимые элементы системы (подобные фонемам в системе языка).

Сложная система, как правило, обладает иерархической *структурой*, то есть делится на несколько *уровней*, объединяющих комплексы однородных элементов. К такому типу систем можно отнести и художественный текст. *Структура — уровень — элемент* — таковы будут координаты нашего рассмотрения разных литературных систем.

Логика изложения теории литературы в значительной степени зависит и от того, какую систему мы примем за «единицу» изложения и анализа.

В свое время русский психолог Л. С. Выготский призывал «к замене анализа, разлагающего сложное психологическое целое на составные элементы и вследствие этого теряющего в процессе разложения целого на элементы подлежащие объяснению свойства, присущие целому как целому, анализом, расчленяющим сложное целое на далее неразложимые единицы, сохраняющие в наипростейшем виде свойства, присущие целому как известному единству»⁵.

Единицей, главным предметом наших размышлений и построений будет *отдельное произведение* (точнее, его максимально приближенная к реальности *модель*), мы будем заниматься подробным рассмотрением его структуры, взаимосвязи его *уровней* (иногда их называют сферами) и *элементов*.

Однако этот главный раздел предваряется и завершается разговором о других, более крупных единицах, без которых понимание конкретного произведения оказывается недостаточным: структура искусства, структура литературы, структура литературного процесса.

⁵ Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М., 1982. С. 174.

Глава первая

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Разговор о структуре литературоведения надо начинать с другого, более общего и старого понятия. Как утверждают историки античности, слова *филология* (в переводе с греческого — любовь к слову, любословие) и *филолог* впервые встречаются у древнегреческого философа Платона (427–347 гг. до н. э.). Круг их значений широк. Первоначально филология означала «охоту к участию в философских беседах, произнесению философских речей», а филолог, соответственно, — «друга философских бесед».

Однако у одного из таких философов-филологов встречается фрагмент: «Алексид говорит, что вино... делает всех, кто пьет его в большом количестве, филологами». Замечательный филолог-классик советской эпохи А. И. Доватур забавно-перифрастически объяснял его смысл: «Принимая во внимание семантическое развитие слова „филология“ и контекст, который говорит о культурной атмосфере застольных бесед, мы должны под „филологами“ понимать людей, с удовольствием ведущих беседы на научные темы»¹.

С эпохи эллинизма филология дистанцируется от философии и становится более скромным, но важным занятием: техникой и методикой объяснения, комментирования (а позднее — издания) древних текстов, признаваемых образцовыми, классическими. Так понятая филология — психологическая предпосылка и источник всех последующих способов исследования словесных произведений.

«Филология есть служба понимания» (С. С. Аверинцев)².

¹ Вестник древней истории. 1969. № 1. С. 189.

² Аверинцев С. С. Филология // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 7. М., 1972. Стлб. 976.

«Филология велит знать и понимать все, и в этом ее великое назначение в истории человеческой культуры» (Г. О. Винокур)³.

В Новое время (обычно этот процесс датируют первой половиной XIX века) «единство филологии как науки оказалось взорвано во всех измерениях; она осталась жить уже не как наука, но как научный принцип»⁴. На развалинах филологии возникают две основные научные дисциплины, по традиции существующие в рамках филологического факультета, — *лингвистика* и *литературоведение*. Они различаются как по предмету, так и по методу.

Лингвистика (языкознание) — наука о разнообразных аспектах языка: его структуре (фонетика, грамматика, лексика, синтаксис), историческом развитии (церковнославянский, русский язык XVIII века, современный русский язык), способах функционирования (устная и письменная речь, диалекты и жаргоны). Литературные тексты — лишь часть общего поля лингвистики (В. В. Виноградов определял эту область как «теорию художественной речи»).

Литературоведение изначально имеет дело не просто с *письменными*, но с *художественными* текстами (хотя это понятие — одно из самых сложных и спорных, к чему мы еще вернемся). Оно не может обойтись без обращения к языковым аспектам произведения, но не может свестись к ним. Литературоведение занимается способами превращения слова — в образ, текста — в художественный мир.

За два последних столетия литературоведение превратилось в комплекс разнообразных дисциплин, пережило смену часто конфликтовавших между собой методов исследования.

Проще начать с характеристики так называемых *вспомогательных литературоведческих дисциплин*. Они непосредственно вырастают из филологической практики и призваны предоставить материал для дальнейшего литературоведческого исследования в наиболее удобной и корректной форме. Вспомогательными эти дисциплины, впрочем, называются условно. В них заключена важная часть филологической работы. Им посвятили жизнь многие крупные ученые-филологи.

³ Винокур Г. О. Введение в изучение филологических наук. М., 2000. С. 65.

⁴ Аверинцев С. С. Филология. Стлб. 979.

Если представить филологическое исследование в систематически-упорядоченном виде, начинается оно в области текстологии. *Текстология* (от лат. *textus* — ткань, связь <слов> и греч. *λόγος* — слово, наука) — область филологии, задачей которой является изучение *текста как памятника*: выявление рукописей, их датировка и атрибуция (определение авторства), объяснение их смысла (интерпретация и комментирование).

Главная цель текстолога — корректная подготовка рукописи или уже публиковавшегося текста к изданию. Ключевые понятия текстологии — *последняя авторская воля* и *основной* (канонический) текст. Текстолог исходит из очевидных соображений: пока писатель работает над текстом, он по каким-то причинам его не удовлетворяет. Следовательно, последнюю авторскую волю фиксирует хронологически самая поздняя рукопись или издание. Поэтому, определив ее и, после тщательного изучения, исправив неточности и опечатки прежних изданий, восстановив цензорские и редакторские искажения, мы получим основной текст, отвечающий последней авторской воле.

Однако это простая логическая формула в конкретном применении на практике наталкивается на множество исторических сложностей. Автор может оставить несколько рукописей, так и не доведя работу до конца, а может, напротив, издать текст в нескольких вариантах, где поздний очевидно уступает раннему. Цезурные и редакторские искажения бывает трудно восстановить, потому что первоначальная рукопись исчезла. Даже исторические изменения графики и орфографии ставят текстолога перед трудной проблемой. Издавать ли Ломоносова, Державина или даже Пушкина со всеми особенностями орфографии и пунктуации их времени (такие издания называются дипломатическими) или перевести их в привычный для нас вид, тем самым все-таки изменив особенности текста?

Серьезная работа над текстами, как правило, проводится в так называемых академических изданиях. Работа над ними обычно занимает десятилетия. Академический Пушкин в 16 томах (24 книгах) выходил тринадцать лет (1937–1949). Близкое к академическому 90-томное издание Л. Н. Толстого издавалось тридцать лет (1928–1958).

Еще сложнее обстоит дело с писателями-классиками XX века. В академическом издании М. Горького изданы только его художественные произведения, но продолжается работа над томами публицистики и писем. Из задуманного к столетнему юбилею

А. А. Блока 20-томного издания за тридцать с лишним лет (1980—2012) вышло всего семь томов, и окончание этого предприятия теряется во мгле будущего. Новое академическое двадцатитомное собрание сочинений А. С. Пушкина ограничивается пока всего тремя томами: специалистов, умеющих легко читать пушкинский почерк, очень мало. Так что работы текстологам хватит еще на много десятилетий.

Однако текстологию подстерегает опасность с другой стороны. Появление компьютера принципиально изменило разные области культуры. Рукопись в эпоху электронных средств фиксации становится раритетом, заменяясь компьютерным файлом, в котором результаты предшествующей работы уничтожены. Чем будут заниматься текстологи будущего и сохранится ли эта квалификация, угадать невозможно. Но пока для них хватает текстов и рукописей предшествующих эпох.

Вспомогательными дисциплинами по отношению к вспомогательной текстологии являются палеография и источниковедение.

Палеография (от греч. *palaios* — древний и *grapho* — пишу) — наука об орудиях, средствах и способах письма. Эти практические знания позволяют филологу и историку решить три важные задачи: определить место и время создания рукописи и, по возможности, атрибутировать ее, то есть определить автора.

Палеографические знания особенно необходимы исследователям ранних, допечатных этапов развития литературы. Большинство текстов этого времени (их обычно называют *памятниками*) анонимны и дошли до нас в списках более позднего времени. Без палеографического исследования невозможно ни издание памятника, ни включение его в историко-литературный контекст.

Однако знание особенностей почерка писателей изучаемой эпохи необходимо и филологу Нового времени. Найденная в архиве анонимная рукопись на основании особенностей почерка может быть атрибутирована писателю или публицисту и включена в собрание его сочинений. Для текстов, которые приписываются данному автору предположительно, в академических собраниях существует специальный раздел *Dubia* (лат. — сомнительное).

Источниковедение — вспомогательная дисциплина, занимающаяся исследованием и классификацией источников. Для источниковедения, как и вообще для филологического ана-

лиза, важно разграничение собственно *источника* и *пособия*. Предмет исследования — это текст-источник. Другие же, часто очень многочисленные тексты, позволяющие этот текст издать, интерпретировать, — пособия.

В зависимости от цели и предмета исследования источники и пособия могут меняться местами. Для исследователя творчества Пушкина статьи В. Г. Белинского, — безусловно, пособия. Однако для историка критики они превращаются в источник, а пособиями становятся сочинения и письма Пушкина, содержащие немногочисленные суждения о критике, которого поэт тоже читал и даже собирался (но не успел) пригласить в журнал.

Последним звеном в цепи вспомогательных дисциплин оказывается *библиография* — выявление, учет и описание разнообразных источников и пособий для изучения данного автора, эпохи, национальной литературы. В зависимости от предмета выделяют *общие* и *персональные* библиографии (включающие материалы об одном писателе). С хронологической точки зрения библиографии разделяются на *текущие* (постоянный учет материалов за какой-то относительно небольшой промежуток времени — неделю, месяц, год) и *ретроспективные* (охватывающие десятилетия или даже столетия). Наконец, по широте привлекаемого материала библиографии могут быть выборочные, *рекомендательные* и *регистрационные*, максимально полные, рассчитанные прежде всего на специалистов.

В докомпьютерную эпоху библиографии составлялись либо научными учреждениями, либо энтузиастами в течение десятилетий. В них было трудно восполнить пропуски или исправить ошибки, потому что переизданий этих адресованных узкому кругу специалистов пособий, как правило, не предпринималось. Электронные средства принципиально изменили условия и методы библиографической работы. Размещенные в Интернете старые библиографии или составленные новые становятся классическим примерами гипертекста, который легко уточняется, продолжается, объединяется с другими. Перевод фондов крупнейших библиотек в электронную форму уже активно идет и рано или поздно завершится. Это значительно облегчит предварительную библиографическую работу, но в чем-то и усложнит ее. Обращаясь к какой-то значительной теме, творчеству старого и хорошо изученного писателя, исследователь должен будет предпринимать особые усилия, чтобы не захлебнуться

в обилии материалов. Не случайно и в докомпьютерную эпоху появлялись библиографии второй степени, *библиографии библиографий*⁵.

Таким образом, цепь вспомогательных дисциплин — источниковедение и палеография, текстология, библиография — в совокупности обеспечивает изучение *текста как текста*, его внешних, формальных сторон.

Задача основных дисциплин, к рассмотрению которых мы переходим, — изучение *текста как произведения* в его уже не только внешних, формальных, но и внутренних, содержательных аспектах.

Наиболее распространенной является трехчленная классификация основных литературоведческих дисциплин: «Л<литературоведение> включает в себя ряд взаимосвязанных разделов: методологию и теорию литературы; историю литературы; литературную критику»⁶.

Однако статус критики в этой триаде неоднозначен. Наряду с пониманием критики как части *науки о литературе* существуют еще две точки зрения.

Критика — не наука, а что-то иное, принципиально вненаучное, не имеющее отношения к строгому анализу. Такой точки зрения придерживался замечательный филолог М. Л. Гаспаров: «Говорят, что царю Птолемею показалось трудным многотомное сочинение Евклида, и он спросил, нет ли более простого учебника. Евклид ответил: „В геометрии нет царских путей“. Но в филологии царский путь есть, и называется он: критика. Критика не в расширительном смысле „всякое литературоведение“, а в узком: та отрасль, которая занимается не выяснением, „что“, „как“ и „откуда“, а оценкой „хорошо“ или „плохо“. То есть устанавливает литературные репутации. Это *не наука о литературе, а литература о литературе*»⁷.

С таких позиций писали и пишут о литературе многие критики эссеистического толка — от Ю. Айхенвальда и К. Чуковского до современных журналистов. «Критика как литература» называется книга Б. И. Бурсова (1976).

⁵ См., например: Кандель Б. Л., Федюшина Л. М., Бенина М. А. Русская художественная литература и литературоведение: Указатель справочно-библиографических пособий с конца XVIII в. по 1974 г. М., 1976.

⁶ Мейлах Б. С. Литературоведение // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. Стлб. 331.

⁷ Гаспаров М. Л. Критика как самоцель // Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 109–110.

Однако с подобной точкой зрения резко спорят многие «настоящие» авторы стихов и романов, выталкивая критику за пределы художественного творчества.

«Сколько можно спорить о литкритике? Литература она или нет? Писатели критики или не писатели? А ведь просто все. Искусствоведы, пишущие о живописи, скульптуре, архитектуре, не пытаются даже выдавать себя за живописцев или скульпторов. Чем от них литкритики отличаются?»⁸

Таким образом, мы получаем полный набор противоречащих друг другу утверждений, антиномический квадрат. «Критика — наука. — Критика — не наука. — Критика — литература. — Критика — не литература».

Решение состоит в том, чтобы выйти за пределы оппозиции «литература — наука», признать критику третьим элементом, областью, видом литературной деятельности, располагающимся на границах между собственно литературой и наукой, понятием и образом.

Критика при таком понимании — и то и другое, но, можно сказать, — ни то ни другое. Она — хамелеон, принимающий разную окраску, форму в зависимости от того, откуда мы ее обозреваем.

При взгляде «от литературы» отчетливо виден ее логический каркас, метаязык, объединяющей ее с наукой о литературе (при всей специфической научности самого литературоведения). Поэтому возникает вопрос: а где же здесь сюжет, персонажи, движение образа? Его заменяет *развертывание мысли*.

При взгляде «от науки», напротив, бросается в глаза субъективность, оценочность критики, а также стилистическая свобода, необязательная и даже чуждая для собственно научного дискурса. Любой прием и элемент поэтики — от тропа до образа-маски подставного автора, от «чужого слова» до монтажной композиции — можно проиллюстрировать на примере критики, хотя, конечно, они будут иметь служебный характер, нанизываясь на логическую структуру.

Исходную оппозицию «литература — критика» можно определить так: *Художественная литература — создание и движение мира. Критика — движение мысли о мире*.

Четко обозначить положение критики на гуманитарной карте, ее границы с соседними областями позволяют два сравнения. Историк литературы А. И. Белецкий в рабочих записях прибе-

⁸ Конецкий В. Третий лишний. Л., 1983. С. 251.

гает к кулинарной метафоре: «Писатель — повар, критик — дегустатор, литературовед — исследователь химического состава пищи, ее реакции на организм и т. д.»⁹.

В записных книжках Сергея Довлатова возникает географическое сравнение: «Критика — часть литературы. Филология — косвенный продукт ее. Критик смотрит на литературу изнутри, филолог — с ближайшей колокольни»¹⁰.

В терминологии М. М. Бахтина критика и филолога-литературоведа можно противопоставить как реализующих по отношению к тексту позиции *диалогичности* и *внеаходимости* (которая, конечно, относительна, ведь любой строгий литературовед — сначала читатель и потому не может совсем избавиться от эмоционального, оценочного, «критического» отношения к предмету своего исследования).

Определив особый статус критики, мы можем четко противопоставить друг другу две основные области литературоведения на основе *синхронного* и *диахронного* подходов к исследуемому материалу.

Задача *теории литературы* — рассмотрение *общих закономерностей литературного творчества и литературного произведения* и формирование *системы понятий, метаязыка*, на котором об этом можно говорить.

История литературы, используя теоретические понятия и термины, изучает процесс *конкретного литературного развития* — эволюцию писателя, развитие национальной и даже мировой литературы (идею мировой литературы выдвинул в конце XVIII века И. В. Гете).

Обращаясь к теории литературы, мы добираемся, наконец, до поэтики. В разнообразных ее определениях можно увидеть доминанту, смысловое ядро.

В отличие от общей теории литературы, рассматривающей эстетические, психологические, философские вопросы (соотношение литературы и действительности, природа вымысла, психология творческого процесса, проблема формы и содержания и пр.), поэтика как часть теории литературы занимается *конкретными текстами* (в том широком понимании, которое обосновано во введении) и их ближайшим контекстом.

Задача поэтики — *исследование приемов, способов, механизмов связности, «конструкции художественных произведе-*

⁹ Белецкий А. И. Из последних тетрадей // Литературная газета. 1984. № 44, 31 октября.

¹⁰ Довлатов С. Уроки чтения. СПб., 2012. С. 111.

ний» (Б. В. Томашевский), в которой выявляются *движение, динамика смыслов*.

В зависимости от того, с какой точки зрения изучается эта конструкция, выделяют:

— *частную (описательную) поэтику*, ориентированную преимущественно на анализ *конкретного произведения*;

— *общую поэтику*, претендующую на *полное, системное описание разнообразных литературных «конструкций»*;

— *историческую поэтику*, перебрасывающую мостик от теории к истории, исследующую *движение «конструкций» и отдельных их элементов во времени*¹¹.

Определенным этапом исторической поэтики можно считать так называемую *нормативную поэтику*. Существовавшая еще в античности (древнейшая «Поэтика» Аристотеля относится к этому типу), она стала особенно влиятельной и весомой в эпоху классицизма. Нормативная поэтика задает правила создания «правильных» художественных текстов, четко видит отступления от этих правил и карает за них. В ней соединяются элементы как общей, так и частной поэтик.

Однако дальнейшее развитие литературы показало, что правила создаются не поэтиками, а художниками, в поэтике они только *осознаются*. Поэтому нормативные поэтики потеряли свое значение и свой научный статус, оставаясь, однако, важной частью формирования направлений и школ, входя в программные выступления, литературные манифесты.

Смысл, о котором говорилось чуть выше, формируется автором текста и должен быть воспринят читателем. Близкой к поэтике дисциплиной, занимавшейся сходными вопросами — способами выражения смысла, организацией нехудожественных, причем прозаических текстов, — была *риторика*.

Традиционная риторика слагалась из пяти основных частей, представляющих этапы создания и признания устного текста: нахождение или изобретение материала для речи; его расположение; словесное выражение; запоминание; произнесение. Легко заметить, что три первых элемента риторики соотносятся с теоретическими понятиями темы, композиции и стиля.

«Риторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы»¹², — не случайно утверждал Б. В. Томашевский.

¹¹ См.: Гаспаров М. Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 295–296.

¹² Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 25.

Отталкиваясь от схемы эстетической коммуникации, можно построить таблицу, в которой выявляется место поэтики среди других способов анализа и интерпретации литературного произведения.

Литературная коммуникация

Автор Писатель	→	Текст Произведение	→	Реципиент Читатель
-------------------	---	-----------------------	---	-----------------------

Внутреннее исследование

Психология творчества	→	Поэтика	→	Психология восприятия
--------------------------	---	---------	---	--------------------------

Внешнее исследование

История литературы	→	Историко- функциональное изучение	→	Социология литературы
-----------------------	---	---	---	--------------------------

При этом элементы, «щепотки» поэтики, наблюдения над конструкцией присутствуют и в историко-литературном, и в функциональном изучении, и даже в социологии литературы.

В XX веке границы эстетического раздвинулись, перестали жестко связываться с категорией вымысла. «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразенных словом. В документальном контексте, воспринимаемом эстетически, жизненный факт в самом своем выражении испытывает глубокие превращения. Речь идет не о стилистических украшениях и внешней образности. Слова могут остаться неукрашенными, нагими, как говорил Пушкин, но в них должно возникнуть качество художественного образа»¹³, — замечала Л. Я. Гинзбург, создавшая теорию «промежуточной литературы», документальной прозы.

Соответственно, расширились и границы поэтики. Появились исследования о поэтике бытового поведения (Ю. М. Лотман). Книга об А. П. Чехове называется «Поэтика раздражения» (Е. Толстая), о М. М. Зощенко — «Поэтика недоверия» (А. К. Жолковский). Часто в таком расширенном понимании

¹³ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 10.

поэтику заменяет риторика. Предметами исследования могут быть риторика мифа, риторика поступка (М. М. Бахтин), риторика истории, риторика восторга и даже риторика кроссовок.

С поэтикой (будем все-таки пользоваться этим термином) мы сталкиваемся всюду, где можем увидеть в тексте (в широком смысле как «всяком связном знаковом комплексе») не просто семантическую, но одновременно *выразительную структуру*, предполагающую взаимопроникновение объективного значения и индивидуального *смысла*.

Поэтому можно говорить о поэтике «Войны и мира», школьного учебника (понятно, что далеко не каждого), бытового поведения и даже выбора и ношения кроссовок, но нельзя — о поэтике пчелиного танца или, скажем, летних гроз и закатов. В явлениях природы или проявлениях инстинкта, даже полных красоты и своеобразия, не предполагается индивидуально формируемого человеческого смысла.

Задача *практической поэтики* не в том, чтобы научить создавать художественные тексты (эпоха нормативных поэтик прошла, хотя рекламные брошюры о сочинении бестселлеров по-прежнему популярны и востребованы), но в том, чтобы предложить непротиворечивое, системное, наглядное описание их строения, «конструкции» и тем самым облегчить разговор о произведении. Занимающие много места в традиционных «Теориях литературы» и «Введениях в литературоведение» вопросы об эстетических категориях, форме и содержании, подражании, природе вымысла и пр. оставлены в стороне. Речь пойдет лишь об эмпирике художественного (а отчасти и нехудожественного) произведения, о тех феноменах, структурных уровнях и элементах, которые непосредственно связаны со значением и смыслом.

Подобное знание может послужить и конкретным практическим умениям — от умения сочинить простой стихотворный поздравительный текст до умения читать тексты человеческого поведения и истории. Все остальное зависит от желания, упорства и таланта.

Заглавие этой книги, как легко заметить, ориентировано на классическую, многократно переизданную и только что процитированную работу Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика»¹⁴. Хотя автор утверждал, что книга представляет

¹⁴ См. также: Фоменко И. В. Практическая поэтика. М., 2006. Однако эта книга посвящена нескольким частным, преимущественно лингвистическим аспектам: ключевым и служебным словам, цитатности и пр.

собой объективное описание, его «Теория литературы» — в ее экстралингвистическом разделе «Тематика» — отражала по преимуществу формальную точку зрения (в трактовке мотива, сюжета и фабулы, персонажа и пр.).

Однако, наряду с формальной, психологической (и психоаналитической), социологической, структуральной и пр., возможна, с нашей точки зрения, *поэтика до метода*: системное описание феноменов художественного текста, какими они представляются профессиональному читательскому восприятию, по возможности очищенное от методологических предпосылок и проекций. Описанные уровни и элементы могут быть использованы (и практически используются) в любой «методологической» поэтике.

Глава вторая

СТРУКТУРА ИСКУССТВА

Литература как система в качестве единицы другого, более высокого уровня существует в системе искусств. Первоначальные попытки осмысления этой системы, классификации искусств относятся еще к античной эстетике и теории литературы, но имеют живописный, метафорический характер.

Согласно греческой мифологии на горах Парнас или Геликон у Кастальского ключа бог красоты Аполлон весной и летом водил хороводы с девятью Музами, дочерьми Зевса и богини памяти Мнемозины, олицетворявшими разные искусства.

В эту семью включались Каллиопа (эпическая поэзия), Эвтерпа (лирика), Эрато (любовная поэзия), Полигимния (священные гимны), Мельпомена (трагедия), Талия (комедия), Терпсихора (танец), Клио (история), Урания (астрономия).

Легко заметить, что большинство муз отвечали за литературу и вырастающие из нее театральное и песенное искусство. Но среди них отсутствовали покровительницы пластических искусств. Зато были представлены музы Истории и даже Астрономии, которые сегодня никак нельзя счесть изящными искусствами. Однако эта мифологическая конструкция сохраняла значение тысячелетия. Возникшее в конце XX века кино некоторое время (да иногда и сейчас) высокопарно называли десятой музой, присоединяя к прежним девяти.

Более рациональная, но все-таки поэтическая система строилась на уравнивании, отождествлении разных искусств.

«Живопись — немая музыка, а поэзия — говорящая живопись», — метафорически сформулировал греческий поэт Симонид Кеосский (556—469 гг. до н. э.). (Это выражение дошло до нас благодаря Плутарху.)

«Среди моих бумаг я нашел листок, — сказал Гете, — где я называю зодчество „застывшей музыкой“. Право, это неплохо сказано. Настроение, создаваемое зодчеством, сродни воздей-

ствию музыки»¹. Сходное сравнение встречается и у философа Ф. Шеллинга («Философия искусства», 1842).

Более строгие принципы классификации предложил современник Гете, немецкий драматург и мыслитель Г. Э. Лессинг в этапной для искусствоведения работе «Лаоокон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Также опираясь на опыт античного искусства, Лессинг сравнил изображение одной и той же мифологической сцены из троянского цикла (гибель жреца Лаокоона, по воле Зевса вместе с сыновьями удушенного змеями) в скульптуре и «Энеиде» Вергилия. Вывод его был прямо обратен традиционным представлениям: поэзия и живопись (пластические искусства вообще) не сходны, а противоположны по предмету и способам воспроизведения: «Предметы, которые сами по себе или части которых *существуют друг подле друга*, называются телами. Следовательно, *тела с их видимыми свойствами* и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют *одни за другими* (выделено автором. — И. С.), называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии»².

Из этого принципиального наблюдения (с которым и сегодня согласны далеко не все) вырастает классификация искусств по материалу (а точнее, по *способам существования и восприятия художественного образа*), постепенно принявшая трехчленный и двухуровневый характер.

Обозначенная Лессингом противоположность выделяет группы *пространственных искусств*, образы в которых строятся из элементов (тел), располагающихся друг подле друга, и *временных искусств*, изображающих следующие друг за другом действия. Однако музы Талия и Терпсихора отвечали за искусства, образы которых существуют в пространстве и развиваются во времени. Это диктовало необходимость выделения и третьей группы *пространственно-временных* (или синтетических) искусств, образы которых существуют и воспринимаются одновременно в пространственном и временном аспектах.

Однако внутри этих групп используется и другой принцип классификации, основанный на специфике их языка, на спо-

¹ Эккерман И. Г. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 298 (23 марта 1829 г.).

² Лессинг Г. Э. Лаоокон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избранное. М., 1980. С. 434.

собности его в той или иной форме воспроизводить, отражать действительность.

Мы практически всегда можем сказать, что изображено на данной картине (если речь идет о классической, фигуративной живописи) или о чем рассказывает этот роман. Ответить же на вопрос, что изображает архитектурный памятник (например, находящиеся по соседству Исаакиевский собор и комплекс Адмиралтейства), не так просто.

Аналогично обстоит дело и с музыкой. Так называемые программные произведения («Времена года» П. И. Чайковского), во-первых, все-таки периферийны в музыкальном творчестве, во-вторых, изобразительны условно: не зная программы, мы вряд ли сможем визуализировать, угадать ее (если, конечно, речь не идет об элементарных звукоподражаниях вроде звона колокольчика или птичьего пения). Точно так же обстоит дело и с синтетическими искусствами. В драматическом спектакле или в кино актеры воспроизводят внехудожественные, бытовые движения и поведение людей. В балете перед нами — особый, условный язык танца, подчеркнутый и соответствующими внебытовыми сценическими костюмами.

Таким образом, внутри трех выделенных групп необходимо различать изобразительные (в широком смысле) и неизобразительные (выразительные, экспрессивные) искусства. Первые в большей степени способны воспроизводить внешнюю реальность, «подражать» ей. Вторые — говорят о ней на более условном, абстрактном языке и *выражают* более, чем изображают.

Взаимоотношения между разными видами искусства можно представить в следующей таблице:

Виды искусства

	Временные	Пространственные	Пространственно-временные (синтетические)
Изобразительные	Литература	Живопись Скульптура	Театр Кино
Неизобразительные (выразительные)	Музыка	Архитектура	Хореография (искусство танца)

Достаточно четко проводятся границы между видами, оказавшимися в одной классификационной ячейке. Живопись и скульптура различаются как двухмерное и трехмерное изобра-

зительные искусства. В случае кино и театра к этому признаку добавляется другой: условность пространства и безусловность времени в трехмерной коробке сцены — безусловность пространства и условность времени (создаваемая монтажом) на двухмерном полотне экрана.

Долгое время — практически два тысячелетия — литература занимала в семье муз особое место, что подчеркивается даже заголовком разнообразных пособий по эстетике: «Литература и другие искусства». В отличие от тоже временной музыки, она представляла мир наглядно, конкретно, в узнаваемых чертах, процессах и персонажах. Однако эта наглядность была динамична и не столь конкретна, как изобразительность живописи и скульптуры, что открывало простор воображению, служило причиной бесконечности интерпретаций классических произведений.

«Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого она проявляется. <...> Живописи доступен весь человек — даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схватыванием одного момента явления. Музыка по преимуществу выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков, а звуки, много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия включает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию и, объемля собою все его стороны, включает в себе ясно и определенно все его *различия*»³, — четко сформулировал точку зрения классической эстетики В. Г. Белинский.

Сходным образом почти спустя столетие рассуждал на более специальном, уже, в сущности, семиотическом языке философ Г. Г. Шпет: «Реальная ценность словесного знака, как знака, состоит в том, что это — знак всеобщий, универсальный. И этой особенности слово не теряет, когда становится предметом художественной культуры. Оно допускает наиболее полный перевод с любой другой системы знаков. Но не обратно: нет

³ Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 3. С. 296–298.

такой другой системы знаков, на которую можно было бы перевести слово хотя бы с относительной адекватностью. <...> Из универсальности слова проистекает доступность художественным формам всего действительного и возможного содержания человеческого опыта и замысла. Даже то, что сознательно или бессознательно ищет освобождения от его всепокоряющей власти и непреклонной воли властвовать над человеком, как и то, что игнорирует более чем инструментальную природу слова, может быть все-таки вовлечено в его художественные формы выражения. Научные теории, технические достижения и научения, разговоры лишенных досуга людей, коммерческая реклама, газетный пситтацизм <бесмысленная речь, похожая на механическое повторение слов попугаем > и наивное неразумие, — все прагматическое может стать предметом литературы и словесного искусства, может найти в художественном слове свое художественно предопределенное место. Не только в своей литературной сути, но и как ходячие применения все словесные создания, даже устранимые из предмета литературоведения, могут занять свое место в литературе, как ее законный объект, и таким образом все-таки вернуться в литературоведение. Может быть, величию и захвату этой идеи более соответствовал бы иной, несловесный знак, но в распоряжении земного человека его нет»⁴.

В середине XX века показалось, что такой несловесный знак появился: наглядная картинка, изображение, транслируемое сначала на полотне киноэкрана (кино, как мы помним, первоначально называли десятой музой), затем — на экране телевизора и компьютера.

Не случайно канадский культуролог М. Маклюэн с оптимистическим энтузиазмом провозгласил «конец галактики Гутенберга»: «Человеческий род теперь существует в условиях „глобальной деревни“. <...> Вместо того чтобы превратиться в колоссальную Александрийскую библиотеку, мир стал компьютером, электронным мозгом...»⁵.

С торжеством не только телевизионных, но и компьютерных средств общения, с резким расширением культурного поля «картинки» разговоры о скорой смерти привычной книги

⁴ Шпет Г. Г. Литература (1929) // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. М., 2007. С. 164–165.

⁵ Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры (1962). Киев, 2004. С. 47–48.

приобрели апокалипсический характер. Но сколько времени займет этот процесс и какие формы он примет, остается пока неясным.

«Опасность для книги заключается не в электронном методе подачи информации, а в том, что теряется понимание, зачем, собственно говоря, нужна длительная последовательность в изложении мыслей, когда смысл можно уложить в не связанные между собой линейно кластеры. Словарь с короткими, ссылающимися одна на другую статьями — вот бумажная книга будущего. Текст будущего — короткий и рубленый, вроде реплик в „ЖЖ“ или „Твиттере“. <...> Интернет и другие электронные коммуникации сами по себе еще не враждебны книжной культуре, на что обращал внимание Умберто Эко, когда говорил, что, вопреки пророчеству Маклюэна, Интернет — это прежде всего мир текстов, и он возвращает нас в галактику Гутенберга. <...> Но сегодня конфликт возникает не между текстом и образом, а внутри мира текстов и мира образов — между режимом погружения в один информационный поток и режимом постоянного переключения между разными такими потоками. Угрозу книге представляет не отказ от текста как такового, а отказ от длинного, целостного и линейно выстроенного текста. То же самое происходит и в мире образов, где фильму противостоит клип»⁶.

Однако слово наносит ответный удар, не только возвращаясь в электронную деревню в виде коротких, фрагментарных, клиповых текстов. Оно сохраняет свои позиции в кино и на телеэкране. Сценарий, особенно многосерийного телефильма, имеет словесную форму, его определяет не живописная динамика, а «говорящие головы». Кроме того, удачные экранизации возвращают интерес к литературному оригиналу.

Продолжают существовать и сюжетная живопись, и (в меньшей степени) программная музыка. И в балете, чтобы быть понятными, по-прежнему прибегают к либретто как особому словесному жанру.

Даже столь далекие от классической живописи инсталляции тоже, как правило, включают словесное описание, то есть не могут до конца избавиться от Гутенбергова «проклятия».

«В истории нашего вида, в истории „сапиенса“, книга — феномен антропологический, аналогичный по сути изобретению

⁶ Фрумкин К. Откуда исходит угроза книге // Знамя. 2010. № 9 (<http://magazines.russ.ru/znamia/2010/9/fr.html>).

колеса. <...> Хотя бы уже по одному тому, что засушным хлебом литературы является именно человеческое разнообразие и безобразие, она, литература, оказывается надежным противоядием от каких бы то ни было — известных и будущих — попыток тотального, массового подхода к решению проблем человеческого существования. Как система нравственного, по крайней мере, страхования, она куда более эффективна, нежели та или иная система верований или философская доктрина.

Потому что не может быть законов, защищающих нас от самих себя, ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступления против литературы. И среди преступлений этих наиболее тяжким является не цензурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое — пренебрежение книгами, их не-чтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью: если же преступление это совершает нация — она платит за это своей историей»⁷.

Даже если эта апология литературы исторически обречена и прежняя словесная культура — в том числе филология — исчезнет практически на наших глазах, задача людей книги — защищать ее до последнего патрона.

Последним читателем неизбежно будет филолог.

⁷ Бродский И. А. Нобелевская лекция // Бродский И. А. Сочинения. В 4 т. Т. 1. СПб., 1992. С. 11–12.

Глава третья

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРЫ КАК ВИДА ИСКУССТВА

Литературный род

Проблема классификации неизбежно встает перед любой наукой, имеющей дело с разнообразием объектов. Точной, строгой обычно считается классификация, проведенная по какому-то одному признаку: в противном случае один и тот же объект может оказаться в разных выделенных группах.

В эссе Х. Л. Борхеса «Аналитический язык Джона Уилкинса» воспроизводится описание животных в китайской энциклопедии «Небесная империя благодетельных знаний». Согласно ей, животные делятся на: а) принадлежащих императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих, как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) издали похожих на мух.

В этой, конечно, пародийной классификации, где каждая новая группа выделяется по новому логическому признаку, Борхес демонстрирует как своеобразие мышления в разных культурах (проблемой ментальности, национального образа мира много занимается современная культурология), так и реальные трудности, встающие перед систематизатором трудноуловимых явлений духовной культуры. Неудовлетворительная, с логической точки зрения абсурдная классификация, тем не менее, может сложиться исторически, обладать определенной объясняющей силой, так что исследователю приходится пользоваться и ею.

Борхесовская пародия имеет прямое отношение к проблеме литературных родов и жанров. «В учении о жанрах к вопросу

приходится подходить описательно и логическую классификацию заменять служебной, подсобной, учитывая лишь удобство распределения материала в определенных рамках»¹, — заметил Б. В. Томашевский. Сходную принципиальную беспринципность и практическое удобство усматривал и В. Я. Пропп в классификации фольклорной сказки. Впрочем, логика помогает нам и в таких случаях: в выявлении интерференционных полей и осмыслении противоречивых явлений.

«Если это и безумие, в нем есть система», — утверждает Полоний в шекспировском «Гамлете». Не формальная, а конкретная, учитывающая особенности объекта классификация позволяет увидеть в исторически сложившемся жанровом «безумии» некоторую системность.

Уже античные мыслители применили к литературным текстам трехчленное деление. Сократ в «Государстве» Платона описывает три рода поэзии и мифотворчества: один весь целиком складывается из подражания (трагедия и комедия); другой состоит из высказываний самого поэта (преимущественно дифирамбы), третий использует оба этих приема, то есть автор приводит чужие речи, а в промежутках между ними выступает от своего лица, повествует (эпическая поэзия и многие другие виды)².

В «Поэтике» Аристотеля также различаются три способа подражания: «Ибо подражать можно одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или <а> автор > то ведет повествование <со стороны>, то становится кем-то иным, как Гомер, или <б> все время остается > самим собой и не меняется, или <в> выводит > всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных»³.

Философское обоснование подобному членению придал в 1820-е годы Гегель, определив литературные роды с точки зрения взаимоотношения категорий *субъекта* и *объекта* и расположив их в соответствии со своим любимым принципом триады.

¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 210.

² См.: Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Ч. 1. М., 1971. С. 174–176.

³ Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 115. Перевод М. Л. Гаспарова с его же редакторскими дополнениями в скобках. Ср. вольный перевод В. Г. Аппельрота: «Именно, подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 45).

Эпическая поэзия, по Гегелю, воспроизводит «событие, в котором суть дела раскрывается сама по себе, а поэт отступает на второй план».

«Другую, обратную эпической поэзии, сторону образует лирика. Содержание ее — все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное самовыражение субъекта».

Драматическая поэзия соединяет предыдущие «способы изображения» в новую целостность. «Здесь, как и в *эпосе*, перед нами широко развернуто действие с его борьбой и исходом. <...> Однако действие это проходит перед нашим внутренним взором не только в своей внешней форме как нечто реально происходившее в прошлом и оживающее только в рассказе, но мы видим его перед собою, как оно свершается особой волей, проистекая из нравственности или безнравственности индивидуальных характеров, которые благодаря этому становятся средоточием всего в *лирическом* смысле <...>. Эта объективность, идущая от субъекта, и это субъективное, которое изображается в своей реализации и объективной значимости, есть дух в его целостности; будучи *действием*, он определяет форму и содержание *драматической поэзии*»⁴.

В начале 1840-х годов гегельянскую трактовку, с некоторым упрощением и схематизацией, воспроизвел в русской эстетике и критике В. Г. Белинский, благодаря которому проблема получила четкую формулировку — «Разделение поэзии на роды и виды» (заглавие статьи-трактата, 1841).

Объективное, внешнее *событие*, о котором *рассказывается, повествуется*, субъективное, внутреннее *чувство, переживание*, которое *высказывается*, изливается, наконец, внешне-внутреннее *действие*, представленное в форме непосредственных человеческих столкновений, — таковы, пожалуй, краткие формулы эпического, лирического и драматического родов.

Или еще короче: эпос — *повествование о событиях*, драма — *изображение действия*, лирика — *выражение переживания*.

Эти разграничения литературных родов в XX веке были подвергнуты сомнению с разных сторон⁵.

⁴ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 419–421.

⁵ Краткий обзор проблемы см.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 169–199 (глава «Литературные роды и жанры»); ср. также: Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 22–38 (глава «Деление литературы на роды»).

С одной стороны, радикальные теоретики (Б. Кроче, А. И. Белецкий) вообще отрицали необходимость родового членения, будто бы препятствующего подлинному пониманию литературного произведения. С другой — регулярны попытки расширить трехчленную типологию за счет дидактической поэзии, сатиры, романа как эпоса Нового времени или заменить понятие рода иными категориями (*модусы* Н. Фрая).

На этом фоне предпринимаются разноплановые усилия предложить дополнительные аргументы к традиционной классификационной схеме. Литературные роды связывали с изображенным временем (эпос — прошлое; лирика — настоящее; драма — будущее; иногда лирику и драму меняют местами), с лингвистическими категориями лица (лирика — первое; драма — второе; эпос — третье), со спецификой говорящего субъекта (индивидуализированный, соотнесенный с автором — в лирике; неопределенный, растворенный в изображенном мире — в эпосе; объективированный, включенный в изображенный мир — в драме), с психологическими свойствами личности (лирика — эмоциональная сфера, эпос — образная сфера, драма — логическая сфера).

Сама многочисленность подобных попыток и стойкость трехчленной классификации свидетельствуют о том, что она опирается на какие-то фундаментальные свойства словесного, литературного образа. Поэтому, хотя теоретики и в середине XX века считали «неизвестным, являются ли эти три категории основополагающими»⁶, Гете еще в конце века восемнадцатого говорил о трех подлинных *природных* формах поэзии, и Белинский в 1841 году, завершая разделение поэзии на роды и виды утверждал: «Вот все роды поэзии. Их только три, и больше нет и быть не может».

Обосновать определение *природные формы*, кажется, позволяет соотнесение литературных родов с речевыми жанрами, с формами обыденной речевой деятельности, из которых в конце концов и вырастает художественная литература.

Представим, что нам необходимо рассказать о каком-то факте, случае, «событии бытия», включающем и речевое общение участвующих в этом событии персонажей. В какой форме это возможно сделать?

Во-первых, в виде отчета, рассказа внешнего, стороннего наблюдателя, включающего и характеристику места — време-

⁶ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы (1949). М., 1978. С. 245.

ни, и фразы — разговоры участников, и комментарии самого рассказчика.

Во-вторых, в форме максимально объективированной, фиксирующей лишь слова и реакции участников события. Роль наблюдателя сведется здесь лишь к записи и внешней организации получившегося текста.

В-третьих, можно передать слово одному из участников события бытия, представить его монолог, его точку зрения, которая, конечно же, будет существенно отличаться от позиции стороннего наблюдателя особой включенностью в ситуацию, внутренним знанием, субъективностью, эмоциональностью.

Речевыми жанрами-прообразами этих схематичных моделей окажутся: *репортаж* — *стенограмма* (в современной культурной ситуации эту модель можно обозначить как «принцип телекамеры») — интимный *дневник*⁷. Дополнить эту триаду еще одним принципиальным жанром-моделью, кажется, невозможно. Другие позиции и точки зрения сведутся к комбинации описанных.

Проецируя эти речевые жанры-модели в область художественного творчества, мы получаем эпос, драму и лирику как *природные формы*, то есть уходящие корнями в природу речевого общения, словесного изображения и осмысления мира и человека.

Эпос, драму и лирику, таким образом, логично различать по набору признаков, которые можно свести в таблицу.

	Предмет	Время	Речевая форма	Речевой жанр-прототип	Способ восприятия
Эпос	Событие	1. Прошлое, объективное 2. Повествовательное	Детализированный рассказ-монолог	Репортаж	Автор и мир попеременно
Драма	Действие	Настоящее, объективное	Диалог	Стенограмма	Мир; автор опосредованно
Лирика	Переживание, чувство	Субъективное, ассоциативное	Субъективный монолог	Дневник	Автор; мир через автора

⁷ Ср. аналогичное рассуждение, однако, с апелляцией не к речевым жанрам, а к коммуникативным ситуациям: «Для каждого литературного рода можно найти разные аналогичные внелитературные явления (например, отчет и эпика, молитва и лирика, практическая беседа и драма) (Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. С. 182).

Табличное представление соотношений между литературными родами позволяет увидеть причины трудностей одноплановой, чисто логической классификации. Три литературных рода образуют несколько пересекающихся оппозиций.

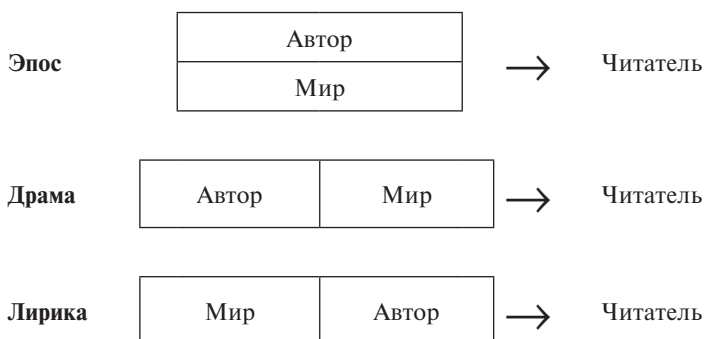
По предмету изображения *объективные* эпос и драма противоположны *субъективной* лирике.

По речевой форме *монологические* эпос и лирику можно противопоставить *диалогической* драме.

По изображенному времени *одноплановые* драма с ее линейным временем действия и лирика с ассоциативным временем переживания противоположны *временному контрапункту* эпоса, где *рассказ о событии* обязательно сочетается с *событием рассказывания*.

В зависимости от того, какой признак мы выберем, родовая триада образует новую комбинацию. Но *набор признаков* позволяет достаточно четко разграничить литературные роды, как некие теоретические модели, архетипы, что, однако, не избавляет нас от осмысления сложных пограничных явлений, о чем еще пойдет речь.

Последнюю колонку нашей таблицы можно развернуть, предложив еще одну схему различения рода со стороны воспринимающего сознания читателя-реципиента.



Необходимо еще раз подчеркнуть, что литературные роды — не реальность словесного искусства, а некие принципы, архетипы, достаточно абстрактные теоретические модели. Эпос, драму и лирику нельзя взять в руки и прочитать. Каждый род реализуется в более конкретных структурно-содержательных формах, которые принято называть литературными жанрами.

Литературный жанр

Своеобразие русской литературоведческой терминологии в том, что она складывалась стихийно в течение нескольких столетий и включает античный фонд (почти все понятия стиховедения), заимствования из французского, немецкого, английского языков и собственно русские образования. Определения эпоса, драмы и лирики как *родов* не общепризнанны. Некоторые теоретики, апеллируя к этимологии (франц. *genre* значит «род»), называют описанные группы литературных текстов жанрами. В других случаях предлагается такая классификационная триада: род — вид — жанр (на *виды* поэтические роды разделял, как мы помним, Белинский). Наконец, еще в одном традиционном употреблении два последних термина меняются местами и схема приобретает такой вид: *род — жанр — жанровая разновидность*. На нее мы и будем опираться в дальнейших разграничениях, иногда используя — в целях стилистического удобства — вместо последнего термина его синонимические варианты *вид* или *жанровая форма*.

Понятие рода, как мы уже заметили, достаточно абстрактно. Литературные роды (для тех, кто соглашается с их существованием) оказываются тремя огромными «логическими мешками», куда сыпается бесконечное множество произведений мировой литературы от Гомера до наших дней — текстов объемом от нескольких строчек (или даже в одну строку!) до нескольких тысяч страниц.

Жанр — более конкретная и ключевая, главная классификационная ячейка внутри каждого рода, позволяющая перейти от абстрактного принципа к реальности конкретного текста. Слова «эпос» мы практически никогда не встречаем на обложке или титульном листе книги, термины «роман» или «рассказ» — типичные заглавия или подзаголовки литературных произведений.

Но теоретическое понятие и термин «жанр», пожалуй, еще более многозначны, чем «эпос». «...Самым большим разделом теории композиции является *учение о жанрах*. Под богатой номенклатурой здесь скрывается полная бессистемность. Сказывается она и в определении жанра, и в классификации, и в описании. Под „жанром“ подразумевается сейчас любая группа произведений, объединенных безразлично каким признаком»⁸, — замечал Б. И. Ярхо еще в 1936 году.

⁸ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. М., 2006. С. 49–50.

Для Б. В. Томашевского жанр был «сферой тяготения к одному центру», «некой точкой, вокруг которой группируются отдельные произведения. Эти произведения могут и в большей степени приближаться к этому абсолютному типу жанра, и удаляться от него. Где предел, после которого произведение перестает принадлежать к данному жанру, — определить довольно трудно»⁹.

С тех пор положение мало изменилось, хотя исследования отдельных жанров и связанных с ними проблем были весьма продуктивными.

Определение, из которого будем исходить мы, таково.

Жанр — художественная структура, реализующая родовый принцип и ориентированная на литературный контекст, связанная с предшествующими текстами того же рода и ряда.

Жанр, следовательно, феномен контекстуальный. Имея дело с отдельным текстом, мы ничего не сможем сказать о его жанровой природе.

Корни большинства литературных жанров восходят к жанрам фольклорным или же к ранним стадиям развития литературы. Писатель в литературе Нового времени жанр обычно не создает, а застаёт. Даже если рождение нового жанра удастся более или менее точно зафиксировать и датировать, он обычно в значительной степени опирается на близкие жанры-предшественники.

Таким образом, если литературные роды являются «логическими мешками», постоянными принципами, фиксируют принципиальную тождественность литературы в ее связях с внешним миром через категории субъекта и объекта, жанры оказываются «сосудами», механизмами литературной преемственности: они связывают, сшивают, объединяют разные литературные эпохи. Именно поэтому М. М. Бахтин называл жанры «великими реальностями литературы», «представителями творческой памяти в процессе литературного развития», определяя их как «некие твердые формы для отливки художественного опыта», «формы видения и осмысления определенных сторон мира»¹⁰.

«Поэтика должна исходить именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания.

⁹ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 502.

¹⁰ См. соответственно: Бахтин М. М. Собрание сочинений. В 7 т. М., 1996. Т. 6. С. 379, 120; Т. 3. С. 599; Т. 6. С. 455.

Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром... Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра»¹¹, — сформулировано в книге П. Н. Медведова «Формальный метод в литературоведении», авторство которой часто приписывают М. М. Бахтину.

Для писателя, следовательно, жанр — исходная структура, *модель письма*, реализуемая или имманентно преодолеваемая в процессе творчества. Для читателя жанр — *формула узнавания*, зафиксированная в подзаголовке, серийном заглавии и оформлении, предшествующем опыту знакомства с произведениями этого автора. Для исследователя жанр — одна из самых важных категорий, позволяющая выйти за пределы конкретного текста, представить картину развития литературы.

Прежде всего необходимо условиться о нескольких важных принципах, которые нам придется принять в качестве аксиом.

Во-первых, Ц. Тодоров постулирует «существование, с одной стороны, *исторических жанров*, с другой — *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции»¹². Из сходного противопоставления *отдельного произведения* и *абсолютного жанра, центра, точки* как некой теоретической абстракции исходил, как мы видели выше, Томашевский.

Методом исследования жанра в первом аспекте становится *классификация* как «индуктивный прием работы с эмпирическим материалом», во втором — *типология*, то есть описание «отдельных текстов, трактуемых как образцы, эталоны, примеры (можно было бы добавить: «модели». — И. С.) данного ряда»¹³.

«Во-вторых, — продолжает Тодоров, — среди теоретических жанров можно провести дополнительное разграничение, выделив *элементарные* и *сложные* жанры. Первые определяются наличием или отсутствием одного-единственного свойства, <...> вторые — сосуществованием нескольких свойств»¹⁴.

¹¹ Медведов П. Н. Формальный метод в литературоведении (1928). М., 1993. С. 144, 150.

¹² Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 16.

¹³ Панков А. В. Разгадка Бахтина. М., 1995. С. 127. В эстетике эта проблема формулируется также как противопоставление *классификации* и *систематизации*, имеющих, соответственно, индуктивный и дедуктивный характер (см.: Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 164).

¹⁴ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 17.

Наконец, в-третьих, важно отличать, по формулировке Б. И. Ярхо, *определители* жанра, «которые наличествуют во всех произведениях данного жанра и комбинация коих необходима и достаточна, чтобы отличить данный жанр от других», от *сопутствующих признаков*, «не входящих в определение жанра, но присутствующих у большинства представителей жанра»¹⁵. У простых жанров, следовательно, должен быть единственный признак-определитель, выделение сложных происходит на основании нескольких определителей, исторические жанры, как правило, наряду с определителями должны содержать разнообразные сопутствующие признаки.

Обзор конкретных литературных жанров естественно и логично начать с эпоса.

Эпические жанры

В эссе «Проза и муза (Перемирие)», входящем в цикл «Битва», возникший как осмысление собственной работы над романом «Пушкинский дом», А. Битов упрекает филологов в поспешном уходе от проблемы жанра, крайне приблизительном представлении о предмете исследования, предпочтении конкретных описаний общим соображениям: «Не говорим ли мы лишь о различии по цвету алмаза от изумруда, все еще не имея в себе даже такой степени обобщения, как, что то и то — камни. <...> То, что само собой разумеется, чаще нам просто еще неизвестно. <...> Иначе с чего бы несерьезным показался бы вопрос об объеме произведения? И так и этак определяют жанр, но никак не вернутся к самому простому и изначальному способу описания — по объему».

Исходя из критерия объема, Битов противопоставляет *рассказ* как текст (не обязательно в реальности, но — в принципе), созданный «враз, одним духом, за один „присест“», «из одной точки состояния духа», и *роман*, в котором «неизбежно меняется сам автор» и «неизбежны отношения автора с героем и набегающим текстом»¹⁶.

В дневниковых записях, относящихся к 1920-м годам, Л. Я. Гинзбург пересказывает забавный и поучительный фи-

¹⁵ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 50–51.

¹⁶ Битов А. Пятое измерение. На границе пространства и времени. М., 2002. С. 417–419.

ологический анекдот: «Тихонов (известный в те годы поэт Н. Тихонов. — И. С.) проводит вступительные испытания на Курсах техники речи. Приходят ребята от станка. Одного из ребят спрашивают: — Что такое рассказ? — ? — Вы можете сказать, какая разница между рассказом и романом? — В рассказе любви нет... — Помилуйте! Мало ли рассказов, где любовь есть! — Ну да, но в рассказе любовь короткая.

Тихонов говорит: отличное определение»¹⁷.

Писательское ощущение *изнутри текста* и читательская *формула узнавания* в данном случае совпадают. Исходной характеристикой теоретических эпических жанров оказывается *объем*.

Разграничение *большой* и *малой* эпической формы не является, вообще говоря, новостью для поэтики. Но ему действительно редко придают принципиальный, осознанный и конструктивный характер, соединяя, логически смешивая признак объема с другими критериями и признаками.

Между тем роман и рассказ можно считать простыми теоретическими жанрами, противопоставленными, согласно критерию Ц. Тодорова, только по одному признаку — объему. Хотя этому признаку необходимо придать не чисто количественный, но и еще и некоторый дополнительный, качественный смысл.

Внешне отличить малый жанр от большого, кажется, можно просто на глаз, по количеству страниц. Сразу, за один «присест» автор способен написать, согласно А. Битову, не более трех десятков страниц. Произведение, превышающее сотню страниц, уже может претендовать на статус романа (таковы в русской литературе компактные романы Тургенева или, скажем, современные романы М. Кундеры).

Но в литературной практике мы встречаемся с многостраничными циклами и книгами рассказов, объединенными по какому-то признаку (персонажи, место действия), которые, тем не менее, никто не считает романами («Конармия» И. Бабеля). С другой стороны, обозначение В. Гаршиным своего небольшого текста как «Очень коротенький роман» можно понять лишь чисто фигурально: ни один литературовед или читатель не станет рассматривать его наряду с романами.

Признак объема, следовательно, не просто формален, но обуславливает внутренние, структурные свойства исходных эпических жанров. Вспомним еще раз: «в рассказе любовь ко-

¹⁷ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 11.

роткая». В малом жанре должно быть «коротки» все «изобразительные» структурные элементы: локальная тема, ограниченный круг персонажей, одна ситуация или событие, лапидарно описанные место и время. В романе все эти элементы тяготеют к расширению, экстенсивности.

По-иному представлено в этих жанрах и *событие рассказывания*, повествовательное время. Оно даже в большей степени определяет специфику жанра. Рассказ может быть посвящен не одному локальному конфликту и событию, а охватывать всю человеческую жизнь или большую ее часть (как чеховский «Ионыч»), но изображена она будет в особом повествовательном ракурсе.

Пушкин в письме А. А. Бестужеву (конец мая — начало июня 1825 года) советует бросить писать «*быстрые повести с романтическими переходами*» (в нашей терминологии — рассказы. — *И. С.*) и обратиться к роману. «Роман требует *болтовни* (здесь и ранее выделено автором. — *И. С.*); высказывай все начисто»¹⁸.

Применяя несколько иную терминологию, сходную оппозицию формулирует теоретик 1930-х годов: «Новелла, если можно так выразиться, демонстрирует противоречие, в то время как роман раскрывает его со всей широтой и обстоятельностью»¹⁹.

Обращаясь к аналогии с живописью, можно сравнить малый жанр с графическим наброском, эскизом, а роман — с завершенной жанровой картиной, где четко выстроены и тщательно прописаны сюжет, композиция, колорит. Даже если в основе того и другого одна тема (событие), результаты будут существенно отличаться друг от друга.

Это сравнение, конечно, условно: малый жанр — не эскиз для романа (хотя формалисты считали, что большая повествовательная форма возникает путем циклизации, нанизывания новелл), а самостоятельная эпическая форма с особым, отличным от романа, генезисом и историей.

Другие эпические жанры можно определить уже как сложные: они выводятся из простых путем привлечения дополнительных признаков и оппозиций.

В цитате из И. Виноградова появилось определение «новелла». Достаточно часто этот термин рассматривают как излиш-

¹⁸ Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. Л., 1979. С. 115–116.

¹⁹ Виноградов И. А. О теории новеллы // Виноградов И. А. Борьба за стиль. М., 1936. С. 24.

ний — напрасно придуманную формалистами чисто терминологическую вариацию рассказа: «Это различие наименований часто вводило в заблуждение исследователей, которые стремились рассматривать новеллу и рассказ и пр. как особые самостоятельные виды и определять присущие им особенности. <...> На самом деле, <...> основные композиционные их особенности — способ изображения в них человека — функционально совпадают, и найти принципиальное различие между ними нельзя»²⁰.

«Учитывая многовековую судьбу малой формы эпического рода, следует признать, что нет типологически значимых жанровых показателей, позволяющих разграничить новеллу и рассказ по отношению друг к другу»²¹.

Если оставаться в рамках оппозиции большой и малой эпических форм, различие между этими жанрами действительно будет незаметно. Но стоит ввести дополнительный признак — *характер изображенного события*, — и терминологическая вариация превратится в понятийное различие.

Определив рассказ как *обыкновенную историю*, мы, естественно, можем обозначить новеллу как *необыкновенную историю*, не выходящую, однако, за рамки широко понимаемой нормы (буквально ит. *novella* и означает «новость»)²².

В чеховском «Припадке» тонкий, ранимый студент Васильев, с редким «талантом человеческим», впервые попадает в публичный дом. Его потрясает обыденность тамошней атмосферы и пошлость обитательниц этого заведения. Ночью с ним случается припадок, становящийся основным событием (и заглавием) чеховского произведения.

Тематическая основа мопассановского «В порту» внешне сходна: вернувшийся из плавания моряк тоже приходит в публичный дом, проводит ночь с одной из женщин — и лишь утром узнает в ней свою сестру.

Формулы узнавания *рассказа* Чехова и *новеллы* Мопассана существенно отличаются. Обыкновенная история нравствен-

²⁰ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 4-е изд., испр. М., 1971. С. 360.

²¹ Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 53.

²² См.: Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. Термин «новелла» выступает здесь как общее обозначение всех малых жанров: в сборник входят исследования о прозаической новелле, стихотворной новелле, рассказе, апологе, сказке, очерке и даже повести.

ного потрясения при столкновении с обыденным злом четко противопоставляется необыкновенной истории невольного кровосмешения, инцеста и внезапного (вдруг!) его открытия (более строгое определение рассказа и новеллы будет дано позднее, при определении разных видов *действия*).

Еще один малый жанр — *сказка* — в таком случае определяется как *фантастическая история*, открыто и откровенно нарушающая нормы правдоподобия. Сказка — произведение волшебного, авантюрного или бытового характера, с *установкой на вымысел*, — говорят фольклористы. Причем в каждой из обозначенных разновидностей сказки норма правдоподобия оказывается различной, но *самоценной*.

Басню можно уже противопоставить сказке и определить как *условную историю* с установкой на назидательность, дидактизм, аллегоризм, моральное поучение. Фольклорные истоки, прозаическая или стихотворная форма, наличие в качестве персонажей животных окажутся сопутствующими признаками сказки и басни²³.

Наконец, *очерк* обычно противопоставляется рассказу как *реальная история*, малый прозаический жанр с установкой на сугубую достоверность, невыдуманность, подлинность. В зависимости от признания этой установки, тургеневские «Записки охотника» определяются то как книга рассказов, то как цикл очерков. Хроникальная, как правило, последовательность событий, наличие рассказчика, прямой публицистический вывод опять-таки являются сопутствующими признаками, но не определителями жанра.

Такова типология, исходные теоретические модели малых эпических жанров.

С большими эпическими жанрами дело обстоит проще. Они могут быть определены набором признаков, но на основании бинарной оппозиции: *эпопея* — *роман*.

Эпопея (терминологически этот жанр обозначают еще как *эпическая поэма*, *героический эпос* или просто *эпос*, отождествляя — и не без основания — род и жанр) исторически предшествует роману и является одним из древнейших литературных жанров, корни которого уходят в фольклор. Роман исторически сменяет эпопею, возникая (по наиболее распространенным представлениям) лишь в литературе Нового вре-

²³ См. антологию: Русская басня XVIII–XIX веков. Л., 1977 (Библиотека поэта. Большая серия).

мени, в XVI веке (так называемые *античный* и *средневековый* романы — явления иной жанровой природы).

Поэтому Гегель назвал роман «современной буржуазной эпопеей», а Белинский в «Разделении поэзии на роды и виды» детализировал эту характеристику, обозначив некоторые принципиальные жанровые признаки-определители: «Эпопея нашего времени есть *роман*. В романе — все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь не действуют боги: но здесь идеализируются и подводятся под общий итог явления обыкновенной прозаической жизни».

Из современных теоретиков наиболее глубокое описание эпопеи и романа и роли романа в литературе Нового времени дал М. М. Бахтин в работе «Роман как литературный жанр» (1941), первоначально публиковавшейся под заглавием «Эпос и роман»: «Эпопея как определенный жанр характеризуется тремя *конститутивными* чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «*абсолютное* прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией»²⁴.

Конститутивными чертами романа оказываются, соответственно: 1) «незавершенное настоящее», современная действительность, «жизнь без начала и конца» как предмет изображения; 2) личный опыт автора, использование им разнообразных устных и письменных свидетельств, сплавленных, организованных на основе свободного вымысла как источник романа; 3) индивидуальный, фамильярный контакт с этим незавершенным настоящим, движение автора «в поле изображаемого мира», позволяющее ему оценивать изображаемое в разных архитектурных формах, «пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей» — как авторская позиция.

Эти признаки могут быть дополнены и некоторыми другими: боги, герои, богатыри как герои эпопеи — частный, обыкно-

²⁴ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. С. 617.

венный человек как типический герой романа; монолитность, односоставность эпического слова (высокий стиль) — роман-ные диалогизм и разноречие (этой проблеме посвящена другая работа М. М. Бахтина — «Из предыстории романного слова»); особый статус эпопеи (высокий жанр) — низкая поначалу репутация романа как жанра легкого, развлекательного.

Сопутствующими признаками эпопеи и романа оказываются стихотворная или прозаическая форма (Пушкин, задумывая «роман в стихах», должен был оговаривать «дьявольскую разницу» между ним и прозаическим романом), отсутствие или наличие имени автора (большинство древних эпопей анонимны, даже существование Гомера вызывает у историков литературы сомнения), завершенность, целостность («Илиада») или фрагментарность (русские *былины*).

Продуктивные эпохи развития эпопеи — древность и Средневековье, когда относительная целостность национальной жизни и жизни отдельного человека еще не была подорвана общественными, социальными противоречиями и психологическими конфликтами между людьми и внутри личности. Эпопея как жанр могла опираться лишь на образ мира, сделанного из одного куска (Бахтин), где национальное еще четко не противопоставлялось государственному, личное — общему, вымысел — реальности, поступок — слову, чувство — мысли.

В Новое время — эпоху складывания национальных государств, общественных и классовых конфликтов, великих географических открытий и опытной науки, гуманистического прославления личности, противопоставленной универсуму, — корни эпопеи как жанра оказываются подорванными. «Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще „Илиада“ наряду с печатным станком и тем более типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музыки, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»²⁵ — задавал риторические вопросы К. Маркс.

Попытки возродить эпопею в этих условиях («Россиада» М. Хераскова, 1779) успеха не имели. Напротив, популярным становится возникший еще в древности жанр *ирои-комической* поэмы — рассказа о низких, «романных» героях языком

²⁵ Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. В 50 т. Т. 46. Ч. I. М., 1968. С. 48.

эпической поэмы. Единственным большим эпическим жанром остается роман. Впрочем, в XIX и XX веках эпопея отчасти берет реванш, возрождаясь как жанровая разновидность романа (об этом пойдет речь несколько позднее).

В русской эстетической традиции и литературной практике со времен Средневековья существовал еще один термин для обозначения эпического, повествовательного жанра. «*Повесть временных лет*» — называется древнейший памятник русской литературы. Ей наследовали многочисленные *воинские повести*, *нравоучительные повести*, *сатирические повести* XI—XVII веков.

В данном случае мы встречаемся с примером типичной эстетической омонимии. Жанр «*Повести временных лет*» историки литературы определяют как *летопись*, в других древних памятниках под шапкой повести обнаруживаются жанры исторической хроники, жития, сказки, новеллы. Древнерусская *повесть* была скорее ближе к понятию эпоса: рассказ о каком-то важном или примечательном событии, история, повествование.

Жанровый смысл термину попытались придать лишь в XIX веке. Н. И. Надеждин относил повесть к «категории романа» и разграничивал жанры опять-таки по количественному признаку: «Она <повесть> есть и должна быть не что иное, как одушевленный рассказ происшествий, поэтическое представление жизни. От романа она отличается только объемом. Там жизнь представляется в обширной галерее картин; здесь в тесных рамках одного сокращенного очерка. Коротко сказать, повесть не что иное, как — роман в миниатюре!»²⁶

В другой рецензии Надеждин проводил ту же границу уже на содержательном уровне, определяя повесть как «эскиз, схватывающий мимоходом одну черту с великой картины жизни — краткий эпизод из беспредельного романа судеб человеческих»²⁷.

Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) называет это определение прекрасным и продолжает: «Это очень верно; да, повесть — распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа»²⁸.

²⁶ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1971. С. 321.

²⁷ Там же. С. 521.

²⁸ Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 1. С. 150.

В «Разделении поэзии на роды и виды» повторено: «*Повесть* есть тот же роман, только в меньшем объеме, который уславливается сущностью и объемом самого содержания»²⁹.

С другой стороны, в то же самое время, что и Белинский, Пушкин в рецензии на книгу Н. Павлова «Три повести» называет аналогичные тексты «занимательными рассказами», а своей книге, включающей произведения малого жанра, дает заглавие «Повести Белкина».

Повесть, таким образом, в русской традиции определилась как *средний эпический жанр*, колеблющийся между романом и рассказом. Она одновременно — «глава, вырванная из романа», и растянутый, превысивший привычный объем, но написанный «из одного состояния духа», рассказ.

«Стремление растянуть единое состояние, необходимое для написания более обширного (чем рассказ. — *И. С.*) произведения, знакомо каждому пишущему. <...> Скажем, на неделю, с помощью всевозможных исключений и ограничений можно сохранить («растянуть») состояние, принципиально адекватное первому дню. Такая максимальная возможность определит нам такой жанр, как повесть»³⁰.

Формальный объем повести, следовательно, лежит где-то между тридцатью и ста страницами. Пользуясь предшествующими разграничениями между романом и рассказом, можно увидеть в этом жанре более конкретные структурные признаки-определители.

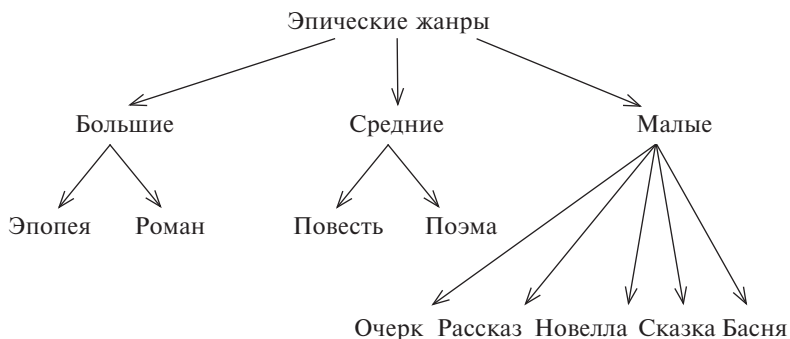
Рассказ о событии и событие рассказывания, событийное время и время повествования в большом и малом жанрах чаще всего гармонируют друг с другом: рассказ и новелла быстро и коротко говорят о немногом, роман «выбалтывает» до конца множество событий и персонажей. Событийное время повести, как правило, интенсивно, локально, как в малых жанрах, а время повествования стремится к романной широте, подробности, предметной и психологической обстоятельности. Поскольку специфическим для эпоса как литературного рода является второй аспект, важнее формула узнавания повести именно как *малого романа*, а не растянутого рассказа. Именно поэтому жанровые разновидности романа и повести в принципе совпадают (о чем еще пойдет речь чуть позднее).

²⁹ Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 3. С. 327.

³⁰ Битов А. Пятое измерение. С. 418–419.

Поэма — еще один средний эпический жанр, который можно определить как стихотворный повествовательный рассказ, *стихотворную повесть* («петербургская повесть» — жанровый подзаголовок пушкинского «Медного всадника»).

Описанную систему теоретических эпических жанров можно представить в виде следующей схемы:



Жанровые разновидности романа

Большинство малых эпических жанров не имеют общепринятых жанровых разновидностей. Третья ступень типологической классификации у них отсутствует. От жанра мы сразу переходим к специфике индивидуального творчества или конкретного произведения (басни Крылова, «южные поэмы» Пушкина, повесть Чехова «Степь» и т. п.).

Лишь сказка как теоретический жанр имеет свои жанровые разновидности, исторически сложившиеся еще на фольклорной стадии, и перешедшие в литературу жанровые формы (именно поэтому мы и включаем ее в систему литературных эпических жанров, в отличие от легенды, былички, не получивших широкого распространения в индивидуальном творчестве). Общепринятая жанровая классификация сказки такова: *волшебная сказка*; *бытовая сказка*; *сказка о животных*. Иногда к ним добавляют *авантюрную сказку*, а также так называемую *кумулятивную сказку*.

Легко убедиться, что такая классификация логически уязвима, напоминая приведенную в начале этой главы китайскую классификацию Борхеса. Две первые разновидности определя-

ются по тематике (или характеру вымысла), сказка о животных — по типичным для жанра персонажам, авантюрная — по особенностям фабулы. Животные как персонажи имеются почти в каждой волшебной сказке. Бытовая и авантюрная сказки могут быть близки по характеру действия.

Однако практически такая классификация работает, с опорой на нее составляются сказочные указатели и антологии. Пушкинские «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» и «Сказка о попе и работнике его Балде» легко разграничиваются и отличаются друг от друга по многим признакам именно потому, что они принадлежат к разным жанровым формам.

Из жанровых разновидностей сказки (на ее фольклорной стадии) наиболее четко определена и изучена волшебная сказка, потому что В. Я. Проппу в книге «Морфология сказки» (1928) удалось описать ее структурный инвариант, выявить лежащую в ее основе композиционную схему³¹. Первоначальное авторское заглавие, измененное редактором, включало определение не жанра, а жанровой разновидности: «Морфология *волшебной* сказки». В позднейшем послесловии (1966) Пропп мечтал: «Книга с таким заглавием («Морфология сказки». — *И. С.*) могла бы стать в один ряд с этюдами типа „Морфология заговора“, „Морфология басни“, „Морфология комедии“ и т. д.»³². Сам исследователь аналогичным образом изучил лишь структуру кумулятивной сказки. Его программа до сих пор остается нереализованной.

Единственным жанром, порождающим все новые и новые жанровые формы, оказывается в литературе Нового времени *роман*.

Количество определений жанровых разновидностей романа исчисляется десятками. Нет никакой возможности свести их в какую-то единую систему. Задача заключается лишь в том, чтобы систематизировать принципы, согласно которым они даются.

Первый принцип, порождающий наиболее важную жанровую серию, можно обозначить как *структурный*. В зависимости от того, какой элемент романного построения выходит на первый план, становится доминантой, можно говорить о романе *авантюрном*, *приключенческом* (доминантой которого является

³¹ См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. Л., 1968.

³² Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. М., 1983. С. 569.

действие), *бытовом* (изображение обыденной жизни, *хроника*, противоположная *авантюре*), *психологическом* (*внутренняя жизнь* персонажа), *социально-психологическом* (объединение двух предшествующих видов в развернутой, детализированной *картине жизни*), *философском* (*идея* как доминанта) и *романе-эпопее* (в котором уже три предшествующих вида, взаимно переплетаясь, создают картину *общенациональной жизни*, образ мира, напоминающий старую эпопею).

Наиболее известный исторический вариант авантюрного романа (и исторически первичная форма романа Нового времени вообще) носит название *плутовского романа*. Его герой — ловкач, пройдоха, плут (исп. пикаро), обычно человек из социальных низов (бродяга, слуга, разорившийся дворянин), претерпевающий разнообразные превратности судьбы и в конце жизни достигающий относительного успеха. Роман часто строился как рассказ от первого лица, длинная (в принципе — бесконечная) история приключений центрального персонажа, что позволяло автору дать широкую, панорамную, живописную, но внешнюю, поверхностную картину *современной* действительности. Таким образом, и предмет (современность, а не абсолютное прошлое), и персонаж (не герой-богатырь, а скорее антигерой), и способ повествования (позиция участника и очевидца, а не безличный взгляд сверху) плутовского романа оказались противопоставлены эпопее, тем самым четко обозначив основные структурные признаки эпоса Нового времени.

Плутовский роман возник сначала в Испании (анонимная «Жизнь Ласарильо, его невзгоды и приключения», 1554; «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» М. Алемана, в 2 т., 1599—1604), потом культивировался во Франции и других европейских странах («История Жиль Блаза из Сантьяны» А. Р. Лесажа, 1715—1735, «Симплициссимус» Г. Я. Гриммельсгаузена, 1676), а в начале XIX века появился в русской литературе («Российский Жилблаз, или Похождения князя Симона Гавриловича Чистякова» В. Т. Нарезного, 1813). Исходную схему плутовского романа использовал в «Мертвых душах» Гоголь. В литературе XX века жанр (отчасти как стилизация) представлен «Двенадцатью стульями» И. Ильфа и Е. Петрова (1929) и неоконченными «Приключениями авантюриста Феликса Круля» Т. Манна (1910, 1954).

Стоит писателю остановить колесо приключений, свернуть с большой дороги в дворянскую усадьбу или маленький городок,

как мы попадаем в жанровое пространство *социально-бытового (нравоописательного) романа*. Предмет его — жизнь какой-то сравнительно небольшой человеческой общности (семьи и пр.). Обычный прием повествования — хроника, которая может быть связана с жизнеописанием какого-то центрального персонажа, изображаемого во внешнем, биографическом аспекте. Наибольшее распространение и известность получил английский бытовой роман XVIII века («История Тома Джонса, найденныша» Г. Филдинга, 1749; «Путешествие Хамфри Клинкера» Т. Д. Смоллетта, 1771). В русской литературе бытовой роман возникает в начале XIX века (уже упомянутый Нарезный, Ф. В. Булгарин) и проходит через все столетие (П. Д. Боборыкин, А. В. Амфитеатров). Вообще, бытовой роман (в форме так называемой беллетристики), вырастающий из прямого наблюдения, очеркового исследования жизни, определяет литературный фон последних трех столетий.

Параллельно с бытовым в литературе XVIII века развивается *психологический роман* («Манон Леско» А. Прево, 1731; «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, 1761; «Страдания молодого Вертера» И. В. Гете, 1774), доминантой которого становится изображение противоречий — человека и мира, личности и социума, людей между собой, — становящихся *внутренними элементами* человеческой личности. Этот тип романа, в сущности, открывает и вскрывает «внутреннего человека», делает объектом изображения и исследования пространство человеческого сознания. В России традиция психологического романа начинается с «Героя нашего времени» Лермонтова (1840).

Социально-психологический роман XIX века изображает, представляет многостороннюю, целостную, без видимых пропусков картину жизни. Именно к нему прежде всего применимо определение Ф. Энгельса, данное реализму: правдивое (в других переводах — верное) воспроизведение *типичных характеров в типичных обстоятельствах*³³.

В сущности, об этой жанровой разновидности говорил Пушкин: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»³⁴.

³³ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 37. М., 1965. С. 35 (Энгельс — М. Гаркнесс, начало апреля 1888 г.).

³⁴ Пушкин А. С. «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Соч. М. Н. Загоскина (1830) // Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 7. С. 72.

К этому типу романа обычно применяют метафорические определения *зеркало, поставленное на большой дороге, сокращенная вселенная* и т. п. Крупнейшие европейские романисты во Франции (О. де Бальзак, Стендаль, Э. Золя), Англии (Ч. Диккенс, У. Теккерей), России (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров) работали именно в жанре социально-психологического романа, создавая его индивидуальные варианты.

За пределами русской социально-психологической традиции из больших писателей оказывается Достоевский (особенно в поздних романах, так называемом пятикнижии). Его «инородность» чувствовали уже чуткие современники, и, напротив, попытки подойти к роману Достоевского как к обычному социально-психологическому роману (статья Д. Писарева «Борьба за жизнь» о «Преступлении и наказании») обнаруживали глубокое противоречие с интенциями художественного мира.

Специфику романа Достоевского хорошо передает пародийное рассуждение Тургенева, записанное сыном другого знаменитого русского писателя: «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюль Верна, например, так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем. А затем, у Достоевского через каждые две страницы его герои — в бреду, в иступлении, в лихорадке. Ведь этого не бывает»³⁵.

В суждении Тургенева сказались не только личная неприязнь (между писателями существовали сложные отношения, одно исследование о них называлось «История одной вражды»), но и глубинное различие творческих принципов. Социально-психологический романист (Тургенев вошел в русскую литературу с репутацией образцового создателя традиционного европейского романа, по отношению к которому жанровые формы Лермонтова, Гоголя, Толстого в разной степени эксцентричны) с глубоким недоверием и удивлением обнаруживает у Досто-

³⁵ Толстой С. Л. Тургенев в Ясной Поляне // Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1975. С. 309.

евского совсем иные творческие установки — обратное общее место. Примечательно, что Тургенев одновременно апеллирует к действительности (*этого не бывает*) и сравнивает Достоевского не с собой или Толстым, а с фантастом Жюль Верном (даже он в изображении человеческой психологии оказывается *простым* рассказчиком).

Достоевский и сам осознавал это глубинное различие: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня составляет самую сущность действительного»³⁶.

Д. С. Лихачев в недавнее время, по сути дела, повторил тургеневское наблюдение, меняя знак оценки: «Если под психологией разуместь науку, изучающую закономерности душевной жизни, то Достоевский — самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее»³⁷.

Достоевский оказывается создателем новой жанровой разновидности — *философского*, или *идеологического*, романа. Философский роман (в XVIII — первой половине XIX века ему непосредственно предшествовали философские повести Вольтера и некоторые романы немецких романтиков) не подчиняется закономерностям обыденной психологии в изображении персонажа и не стремится стать типической картиной времени, исторической эпохи. Герой рассматривается здесь прежде всего как мыслитель, носитель какой-то жизненной философии. Все романное построение становится реализацией этой идеи, ее проверкой на прочность. В качестве философствующего, размышляющего субъекта может выступать как сам писатель или близкий ему герой-протагонист (в таком случае мы имеем так называемый социально-идеологический роман), так и несколько равноправных персонажей-идеологов, спор между которыми, *большой диалог*, так и остается незавершенным (М. М. Бахтин называл такой роман *полифоническим* и связывал его рождение с именем Достоевского).

Параллельно с Достоевским новую жанровую форму создает в 1860-е годы Л. Толстой. Когда «Война и мир» была законче-

³⁶ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 15. СПб., 1996. С. 405. (Н. Н. Страхову, 26 февраля (10 марта) 1869 г.).

³⁷ Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 287.

на, Толстой написал статью-послесловие «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“», в которой полемически заявил, что русские вообще не умеют писать романов (подразумевалось: традиционных психологических или социально-психологических романов), и определил свое произведение прежде всего по отрицательным признакам: «Что такое „Война и мир“? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось»³⁸.

Это отрицательное определение сделал позитивным Н. Н. Страхов: «Можно сказать, что руководящая мысль произведения — *идея героической жизни*. <...> Художник дал нам новую, русскую формулу *героической жизни*. <...> Это — действительно неслыханное явление — эпопея в современных формах искусства»³⁹. Его, в сущности, поддержал и Толстой, не раз впоследствии сравнивая свое создание с «Илиадой».

Позднее термин *роман-эпопея* стал общепризнанным, но ощущение известной уникальности жанра, на которой настаивал его создатель, в общем сохранилось. Если все другие жанровые формы романа имели в XX веке непрерывную линию развития, то роман-эпопея остается «штучным», единичным созданием. Для его возникновения необходимо сочетание слишком многих объективных и субъективных предпосылок.

В сущности, единственным общепризнанным образцом жанра в русской литературе прошлого века оказался «Тихий Дон» М. А. Шолохова. Можно говорить о поэме-эпопее А. Т. Твардовского «Василий Теркин». Многие другие романы — претенденты на эпический статус не выдержали проверки временем, оказавшись в лучшем случае *просто* социально-психологическими романами (иногда к таким произведениям применяют особый термин — *панорамный роман*). Таким образом, в отличие от других жанровых разновидностей, роман-эпопея — не только структурная, но и ценностная характеристика. За этой формой сохраняется высокий иерархический статус, характерный для древнего эпоса.

Логику развертывания романного жанра можно представить как захват новых жизненных пространств, расширение эстетического объекта, усложнение и трансформации исходной структуры: начиная с *события*, основополагающей категории

³⁸ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 7. М., 1983. С. 356.

³⁹ Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 272.

эпического рода, роман осваивает сначала его внешнюю, динамическую сторону, *приключение* (авантюрный), потом — статическое, повторяющееся, обыденно-жизненное *бывание*⁴⁰ (бытовой), затем углубляется в *героя* (психологический), объединяет, синтезирует все эти принципы (социально-психологический), перешагивает через героя, более четко транспонируя, проявляя через него *идею*, авторскую мысль (философский), наконец, отчасти возвращается к своей родовой природе, создает новый синтез, где герои и автор становятся частями грандиозного События бытия (роман-эпопея).

Четкое структурное различие жанровых разновидностей романа не является, однако, общепринятым и сочетается с многочисленными жанровыми определениями по иным признакам.

М. М. Бахтин, один из крупнейших исследователей романа в XX веке, его поэт и апологет, в законченной, но погибшей в военные годы книге «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1936–1938)⁴¹ в основу своей самой подробной классификации положил «*принцип построения образа главного героя*». С этой точки зрения Бахтин различал:

- *роман странствований* («Герой — движущаяся в странстве точка, лишенная существенных характеристик и не находящаяся сама по себе в центре внимания романиста»);
- *роман испытания* («Это самая распространенная романная разновидность в европейской литературе. К ней относится значительное большинство всей романной продукции. Мир этого романа — арена испытаний и борьбы героя, события, приключения, пробный камень для героя. Герой всегда дан как готовый и неизменный. Все качества его даны с самого начала и на протяжении романа лишь проверяются и испытываются»);
- *роман биографический* или *автобиографический* (он определялся по пяти признакам: построение сюжета на типических особенностях всякого жизненного пути — рож-

⁴⁰ Термин принадлежит М. М. Бахтину. «Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся бывания», — писал он об одной из форм романного времени, замечая, впрочем, что «оно не может быть основным временем романа, оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими...» (Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 287).

⁴¹ См.: Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 180–336. Далее используются сохранившиеся материалы.

дение, детство, годы учения и т. д.; отсутствие подлинного становления героя, замещаемого перечислением заслуг либо категорией счастья-несчастья; появление биографического времени, членимого по длительным периодам — возрастам и пр.; введение в роман окружающего мира уже не как абстрактного фона, а как исторической реальности; характеристика героя «как положительными, так и отрицательными чертами», которые, однако, носят «твердый, готовый характер»);

- *роман становления, роман воспитания* («В противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа героя. Сам герой, его характер становятся *переменной величиной* в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает *сюжетное значение...*»).

Последняя разновидность разделялась на целых пять типов, лишь последнему из которых, *роману воспитания в узком смысле слова*, и была посвящена книга («В нем становление человека дается в неразрывной связи с историческим временем»).

Однако в самой этой типологии есть совпадающие определения (биографический роман оказывается одновременно и третьей жанровой разновидностью, и третьим типом романа становления), Бахтин легко переходит к иным классификационным принципам (готический роман, роман барокко, реалистический роман, героический роман), так что главным предметом размышления для него в этой работе оказывается не строгая жанровая система, а меняющиеся принципы изображения героя.

В написанном одновременно с книгой о романе воспитания большом исследовании «Формы времени и хронотопа в романе» (1937–1938)⁴² дается иная жанровая типология, лишь отчасти совпадающая с описанной. Здесь в рамках античного романа выделены *авантюрный роман испытания* («Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Дафнис и Хлоя» Лонга), *авантюрно-бытовой роман* («Сатирикон» Петрония, «Золотой осел» Апулея), *биографический роман* (с важной оговоркой, что такого романа античность не создала, поэтому вместо него дается «краткий обзор автобиографических и биографических форм», как бы замещающих роман), небольшая главка посвящена *рыцарскому авантюрному роману*, а затем подробно анализируется «раблезианский хронотоп», его фольклорные основы (Рабле Бахтин

⁴² Там же. С. 340–512.

посвятит отдельную книгу) — без точной видовой квалификации «Гаргантюа и Пантагрюэля». В этой нестрогой типологии прежний принцип построения образа героя сочетается с хронологическим (античный роман) и персональным (роман Рабле) признаками.

В переработанном варианте главной книги Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) на первых же страницах четвертой главы «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского» дается — без специальных определений — еще одна номенклатура видов романа: биографический, социально-психологический, бытовой, семейный роман; авантюрный роман, старый роман приключений, роман-фельетон, бульварный роман⁴³. Структурные, тематические, оценочные признаки свободно совмещаются в этом ряду.

Определение *полифонический роман* (в отличие от более распространенных терминов *идеологический* или *философский*) оказывается не столько видовой, сколько индивидуальной характеристикой романа Достоевского (Бахтин настаивал на уникальности созданного Достоевским жанра, полемизировал с расширенным употреблением термина и так и не привел других примеров полифонического романа).

Роман был не предметом, а исходной точкой мышления Бахтина. Его, в сущности, интересовал не узко понятый жанр, а судьба и образ человека в проблематичном, незавершенном, «романизованном» мире. «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. <...> Человек до конца не воплотит в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпать себя весь до последнего слова, как трагический или эпический герои, которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, в какой-то мере коичны на человеке)»⁴⁴.

⁴³ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 115–120.

⁴⁴ Там же. Т. 3. С. 639.

По *персонажному* признаку (в более узком, конкретном, чем у Бахтина, смысле) выделяются уже известные нам *плутовской* и *рыцарский* роман, а также существовавший в русской литературе 1860-х годов *роман о новых людях* (определение возникло из подзаголовка романа Чернышевского «Что делать?») и противостоящий ему *антинигилистический роман* («Некуда» Лескова, «Взбаламученное море» Писемского, «Бесы» Достоевского).

Довольно часто жанровые разновидности романа определяются по *культурно-хронологическому* признаку, который (в зависимости от эпохи) конкретизируется принадлежностью романа к соответствующему *литературному направлению*. Четко проведенный принцип дает следующую видовую серию: *античный, средневековый, ренессансный, барочный, просветительский, сентиментальный* (или *сентименталистский*), *романтический, реалистический, натуралистический, символистский, соцреалистический* (от «социалистический реализм»), *модернистский, постмодернистский роман*.

Временной признак в чистом виде позволяет выделить, с одной стороны, *исторический* (изображение прошлого), с другой — *фантастический* роман (картина будущего). Соответствующая для них точка отсчета — современность — в качестве жанрового определения, как правило, не используется, потому что к современности обращено большинство романских видов.

Современности в ее социальном варианте противопоставлены *утопический роман* (системное описание более совершенного, чем настоящий, мира) и *роман-антиутопия* (минус-утопия, роман-предупреждение — изображение пугающих последствий социального развития общества). Доминантой фантастического романа, впрочем, можно считать не хронологический признак, а характер вымысла, тогда он встанет в один ряд с жизнеподобным, бытовым романом, как оппозиция ему.

Историческими жанрами, конкретизацией авантюрного романа как теоретического жанра, оказываются *приключенческий* и *детективный* (от англ. detective — сыщик) романы. В первом случае сюжетной основой романа становится чистое приключение, перипетия, позволяющая романисту продемонстрировать героические свойства персонажей-протагонистов, а также развернуть панорамную картину экзотического мира (приключение, как и в плутовском романе, связано с мотивом путешествия, бесконечного движения), вторая жанровая разновидность связана с разгадкой, логическим распутыванием

какой-то загадки (в основе детектива чаще всего преступление и его раскрытие).

Некоторые романские жанры возникают и, следовательно, описываются не серийно, а как индивидуальные варианты, противопоставленные всему романному массиву или значительной его части.

Особая форма газетной публикации романов короткими относительно самостоятельными фрагментами породила термин *роман-фельетон* (так публиковались произведения преимущественно массовых жанров — детективы, приключенческий роман).

Попытки объяснить своеобразие романа Дж. Джойса «Улисс» (1922) привели к возникновению понятия «*поток сознания*» (заимствованного у психолога У. Джемса). Структурной основой этой жанровой разновидности стал внутренний монолог (или монологи) одного или нескольких персонажей, создающий резко субъективированный, часто нуждающийся в расшифровке образ романной реальности. Постепенно термин стал обозначать не один текст, а жанровую разновидность романа, очень существенную для XX века (М. Пруст, В. Вулф, У. Фолкнер), истоки которой, однако, находят у Л. Толстого и даже Л. Стерна. (Аналогичной, как мы видели, была судьба термина «полифонический роман». Заимствованный М. М. Бахтиным из музыкальной эстетики, он стал формулой узнавания для романов Достоевского и лишь постепенно приобрел более широкий смысл.)

В 50-е годы XX века французские практики и теоретики жанра создали *новый роман*, или *антироман* («Золотые плоды» Н. Саррот, «Изменение» М. Бютора). Этот жанр противопоставлялся всей старой практике романа и призван был разрушить, отменить его традиционные структурные признаки: героя, сюжет, четкий образ пространства и времени. Однако быстро выяснилось, что «новый роман» (его иногда рассматривают как одну из форм романа «потока сознания») не отменил и заменил «старый», а стал еще одной, очередной его жанровой разновидностью.

По признаку эмоциональной доминанты, реализованного в романной структуре *нафоса* выделяют *юмористический, сатирический, героико-романтический* роман.

Самую большую и противоречивую группу жанровых форм создает, однако, *тематический* признак. Именно по нему выделяют *любовный, семейный, эротический, военный, полити-*

ческий, географический, готический (роман тайн и ужасов), шпионский, морской и т. д. и т. п. роман.

Он непосредственно связан уже с чисто функциональным определением жанра, как текста, включенного в издательскую серию и рассчитанного на конкретный тип читателя. Так, типом любовного романа оказывается *розовый роман*, *дамский роман*, *женский роман* (сентиментальная любовная история со счастливым концом), формулой узнавания которых становится именно серийная принадлежность (имя автора для этого жанра столь же несущественно, как и для фольклорного текста)⁴⁵. Аналогично обстоит дело с *черным романом* (жанровая разновидность детектива), целью которого становится создание атмосферы страха, поэтому внимание здесь обычно переключается на преступника, а сюжет строится не на разгадке преступления, а на преследовании, погоне.

Авторитетность романного жанра, его главенство в литературе двух последних веков приводит к тому, что термин *роман* появляется в заглавии или подзаголовке самых разных текстов, не имеющих прямого отношения к литературе как искусству художественного вымысла: *роман-эссе*, *роман-исследование*, *документальный роман*, *роман без вранья...* Критик может даже лекции В. Набокова о русской литературе назвать настоящим романом.

Но и в таком случае понятие оказывается не совсем бесмысленным. Даже при очень широком, в сущности метафорическом употреблении оно обозначает литературный контекст произведения и позволяет тем самым понять и интерпретировать его на фоне других (скажем, увидеть отличие лекций Набокова от обычных «профессорских» лекций).

Структурные определения (авантюрный или психологический роман) оказываются для исследователя намного содержательнее тематических (шпионский или морской роман) или функциональных (черный или дамский роман). Но для издателя и читателя простые *формульные жанры*⁴⁶ становятся важным способом ориентации в мире литературы.

Сложность типологии и классификации романа заключается в его способности к бесконечным трансформациям. Раз-

⁴⁵ См.: Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 303–330.

⁴⁶ См.: Кавелли Дж. Г. Изучение литературных формул (1976) // Там же. С. 33–64.

нообразии признаков и оснований классификации позволяет увидеть, что трехчленная схема *род — жанр — жанровая разновидность* для романа оказывается недостаточной. Приходится дополнительно говорить о типических разновидностях, жанровых формах и т. п. Если авантюрный или психологический роман — это жанровые разновидности или виды, то детектив или роман «потока сознания» оказываются уже следующей, четвертой ступенью жанровой классификации, а черный роман как разновидность детектива — пятой.

Возможно, при попытках более строгой жанровой классификации придется вернуться к старой идее Б. И. Ярхо, предлагавшего в работе «по градации жанров» использовать естественнонаучную терминологию (хотя пока она выглядит непривычно): вид, род, отряд, семейство и т. д.⁴⁷

Но и в таком случае схематическое изображение жанровой типологии романа будет напоминать скорее не логическое дерево вариантов, а виноградную гроздь. Тем не менее любой, даже самый формальный признак включает данное произведение в какое-то множество, организует вокруг него литературный контекст и тем самым позволяет применить сравнение, которое Б. И. Ярхо считал в литературоведении «основным актом логического доказательства».

Драматические жанры и жанровые разновидности

Стандартный объем традиционной драмы зависит не столько от специфики литературного рода, сколько от возможности его театрального воплощения. В принципе действие в настоящем времени, диалоги и монологи можно длить так же долго, как романное повествование. Но драм, по объему сопоставимых с романами, практически не существует.

Вызывающе длинная первая чеховская пьеса, рукопись которой дошла до нас без первой страницы и, следовательно, без заглавия (обычно ее именуют «Безотцовщина» или «Платонов»), равная по объему «Чайке», «Дяде Ване» и «Вишневому саду», вместе взятым, при жизни автора так и не была поставлена, а впоследствии при сценической реализации, как правило, сокращалась.

⁴⁷ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 50.

Объем традиционной драмы — 50–80 страниц — в эпическом роде сопоставим с повестью. В эти границы должно поместиться любое содержание — как *длинная* любовь, так и любовь *короткая*. Поэтому эпический критерий объема к драматическому тексту почти неприменим (об исключениях будет сказано позднее). Исторически драматические жанры возникли и долгое время развивались на иной основе.

С осмысления и определения драматических жанров, в сущности, начинается европейская поэтика. Уже цитированный трактат Аристотеля «Об искусстве поэзии» в значительной части посвящен теории драмы. Аристотель дает определения двух главных драматических жанров, история которых, следовательно, исчисляется тысячелетиями.

Знаменитое аристотелевское определение *трагедии* таково: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей»⁴⁸.

О другом, противоположном трагедии, драматическом жанре шла речь в несохранившейся части «Поэтики». В дошедшем до нас фрагменте его определение только намечено: «Комедия... есть подражание <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть <лишь> часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное...»⁴⁹

Если не принимать во внимание родовое определение (подражание действию), иерархическую форму мышления (важное действие — худшие люди), а также сопутствующие признаки (услащенная речь), признак-определитель трагедии и комедии оказывается простым и очевидным — *эмоциональный тон, эмоциональная доминанта* (в старых поэтиках называемая пафосом), воплощенная автором и призванная определенным образом воздействовать на читателя (зрителя): *страх, сострадание и очищение (катарсис)* — в трагедии, *смех* — в комедии.

Из этого основного противопоставления (*слезы* — *смех*) вытекают более конкретные признаки каждого жанра.

Центральными героями трагедии, персонажами-протагонистами, избираются обычно сильные, мощные характеры.

⁴⁸ Аристотель и античная литература. С. 120.

⁴⁹ Там же. С. 118.

Их высокий социальный статус можно считать гиперболой их внутренней масштабности. «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая и судьба народная»⁵⁰.

Герои вступают в конфликт между собой, совершают некое роковое действие или раздираемы внутренними противоречиями, приводящими в финале к их гибели. Причем эта гибель — не простая случайность, а закономерный итог: «Изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности»⁵¹.

Трагическая гибель героя должна вызвать сострадание к нему, потрясти зрителя, произвести в нем *катарсис*, очищение, которое и оказывается целью трагедии (существует множество трактовок этого лишь однажды употребленного Аристотелем термина — от философско-эстетических до медицинских).

Тремя главными, наиболее благоприятными эпохами трагического творчества обычно считают высокую античность (V век до н. э. — Эсхил, Софокл, Эврипид), английское Возрождение (конец XVI — начало XVII века — У. Шекспир и его современники) и французский классицизм (середина XVII века — П. Корнель, Ж. Расин).

В эти три классические эпохи трагедия, конечно, имела исторические и индивидуальные различия, но вряд ли можно было говорить о ее видах. «Эдип-царь» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Федра» Расина составляют единый теоретический жанр именно в силу обобщенности, абстрактности, большой условности всех основных структурных элементов — от стихотворного языка до мифологической или исторически-условной фабулы.

«Из всех сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblance*) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться

⁵⁰ Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» <планы статьи> // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 436.

⁵¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 575–576.

в известном наречии — к стихам, к вымыслам»⁵², — замечал Пушкин, воюя в эпоху «Бориса Годунова» с условным требованием правдоподобия и классицистским правилом *трех единств* — места, времени и действия («О трагедии», 1825).

Масштабность задач трагедии как драматического жанра вела к тому, что в разные эпохи ей, наряду с эпопеей, отводилось высшее место в жанровой иерархии. С античности до эпохи классицизма трагедия считалась *высоким жанром*. Комедия, напротив, многие столетия воспринималась как *низкий жанр*, не потрясающий и очищающий, а развлекающий зрителя.

Комедия практически всегда рассматривалась в зависимости от трагедии, в противопоставлении ей. Помимо основного признака эмоционального тона (*смех*, а не слезы), комедия в качестве сопутствующих признаков отличалась *статусом персонажа* («Такая же разница и между трагедией и комедией — одна стремится подражать худшим, другая — лучшим людям, нежели нынешние»⁵³) и формой завершения, *типом финала* (благополучная, счастливая, а не печальная развязка). За счет своего положения комедия всегда оказывалась ближе к современности и национальной проблематике и, следовательно, в видовом отношении многообразнее трагедии.

В «Словаре театра» П. Пави⁵⁴, наиболее полном справочнике по теории и истории европейского театра, — только два жанровых термина, относящихся к трагедии (статья *трагедия политическая* отсылает к тем же Корнелию и Расину), зато видам комедии посвящено больше двадцати статей.

Наиболее принципиальное противопоставление проходит по линии *действие — персонаж*. В зависимости от этого признака как *структурной доминанты* выделяют *комедию положений* и *комедию характеров*.

В первом случае движущей силой драматического действия является само действие, *фабула*, с перипетиями, тайнами и загадками, комической путаницей (прием *qui pro quo*, квипрокво, когда одного персонажа принимают за другого), словесной игрой, неожиданной концовкой. К этому виду относятся комедии древнеримского драматурга Плавта («Близнецы»), У. Шекспи-

⁵² Пушкин А. С. О трагедии // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 436.

⁵³ Аристотель и античная литература. С. 114.

⁵⁴ См.: Пави П. Словарь театра (1987). М., 1991. В дальнейшем некоторые определения драматических жанров цитируются по этому изданию.

ра («Комедия ошибок», «Много шума из ничего»), Мольера («Плутни Скапена»).

Терминологическими вариациями *комедии положений* оказываются *комедия интриги*, *комедия ситуаций*, *хорошо сделанная пьеса* («Стакан воды» Э. Скриба», ему приписывают и сам этот термин).

Национальными вариантами, историческими формами *комедии положений* можно считать итальянские *commedia dell'arte*, *комедию масок*, оказавшую влияние на К. Гольдони и К. Гоцци, противостоящую ей *commedia erudita*, *ученую комедию* («Мандрагора» Н. Макиавелли), а также испанскую *комедию плаща и шпаги* (некоторые комедии Л. де Вега, Кальдерона).

Использование гротескных, грубых комических приемов, часто связанных с народной *карнавальной* культурой, характерно для *фарса*, который, следовательно, тоже можно понимать как еще один исторический вариант комедии положений, ее малую форму (близкое фарсу понятие — *бурлеск*).

Другая малая форма комедии положений — *водевиль* (короткая, обычно одноактная пьеса с песнями и танцевальными номерами). «Да! водевиль есть вещь, а прочее все — гиль», — заявляет в «Горе от ума» грибоедовский Репетиллов. Лишь у Чехова водевиль меняет свою структурную доминанту: он избавляется от музыки и превращается, сохраняя фабульные перипетии, в короткую комедию характеров («Свадьба», «Предложение», «Медведь»).

В XX веке своеобразной трансформацией комедии положений стала *комедия идей*, в которой фабула становится способом парадоксального заострения, исследования какой-то философской, идеологической, моральной концепции или системы. К этой разновидности принадлежат комедии ирландца Б. Шоу, польского драматурга С. Мрожека.

Комедия характеров выводит на первый план *персонажа*. Действие в таком случае замедляется, фабула приобретает не самодостаточный, а служебный характер, вопрос «чем же все закончится?» заменяется для читателя или зрителя вопросом «что это за человек?». В этом смысле шекспировский «Венецианский купец» противостоит «Комедии ошибок», а мольеровские «Тартюф, или Обманщик», «Дон Жуан, или Каменный гость» — «Плутням Скапена». Комедиями характеров являются, в сущности, все значительные русские комедии XVIII–XIX веков — «Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина, «Горе от ума»

Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, многочисленные комедии Островского.

Историческими формами комедии характеров оказываются так называемая *комедия темпераментов*, «сложившаяся в эпоху Шекспира и Бена Джонсона и исходящая из представлений, основанных на медицинской концепции четырех темпераментов, регулирующих человеческое поведение» (П. Пави), и *комедия нравов* — «этиюд о поведении человека в обществе, о классовых различиях, разнице среды и характеров» (П. Пави).

Другие разновидности комедии выделяют по иным признакам, и, следовательно они, как и в случае с видами романа, так или иначе накладываются на исходное противопоставление действия и персонажа.

Связь жанра с эпохой дает комедию *античную, ренессансную, барочную, классицистическую, реалистическую* и т. д.

Введение внутрь жанра иерархической шкалы позволяет говорить о *высокой* и *низкой* комедии (низкой, естественно, оказываются комедия положений, фарс и пр., высокой — разные формы комедии характеров). Социальная конкретизация «низкого» позволяет дифференцировать *бульварную (буржуазную)* и *салонную* комедии.

Рассмотрение комедийного текста в аспекте других *архитектонических форм* или дифференциация самой категории комического приводит к образованию таких жанровых разновидностей, как *легкая* (использующая разнообразные формы юмора; легкой комедией называют в том числе *водевиль*), *сатирическая, сентиментальная (слезливая), лирическая, героическая* комедия.

«Героическая комедия ведет к столкновению персонажей высокого звания в действии, завершающемся счастливой развязкой, в котором „не возникает угрозы, вызывающей у зрителя сострадание или ужас“ (Корнель). <...> Трагедия становится героической комедией, когда священное и трагическое уступает место психологии и буржуазному компромиссу» (П. Пави).

Героическая комедия оказывается, таким образом, на самой границе между двумя главными драматическими жанрами. Осознание и эстетическое освоение этой границы приводит к принципиальной перестройке всей жанровой системы драмы.

В рассуждении-трактате Д. Дидро о собственной пьесе «Побочный сын» (1757), тоже написанном в форме диалога, один из персонажей размышляет: «В каждом моральном явлении различаются середина и две крайности. Казалось бы, что, так

как всякое драматическое произведение есть моральный объект, — в нем должны быть средний жанр и два крайних жанра. Последние у нас есть: комедия и трагедия. Но человек не всегда бывает в горе или в радости. Существует, следовательно, некоторое расстояние, разделяющее комический и трагический жанры»⁵⁵. Заполнить это расстояние была призвана *домашняя (буржуазная) трагедия* (или *мещанская драма*).

Смена социального статуса героя и среды, в которой развивается конфликт, подчеркнутая новым определением трагедии, была видимым изменением более глубокой перестройки: формированием новой структурной доминанты, нового признака-определителя, который, впрочем, может быть обозначен лишь как отрицание предшествующего — отмена прежнего эмоционального тона.

Особенностью «классических» драматических жанров, отраженной в их определении, была изначальная заданность архитектурного завершения и всего эмоционального строя пьесы. И автор в процессе сочинения, и читатель-зритель в момент ее восприятия, даже не представляя конкретного содержания, тем не менее знали самое главное — тип катарсиса, который можно ожидать от данной драмы. Смех и слезы были изначальной рамкой-ограничением драматического писателя, даже если он (как Шекспир в «Гамлете») пытался внутри пьесы размыть эту границу. Теоретическое осознание *мещанской трагедии* и опыты ее практического создания означали не только резкое сближение драматического рода с современностью (романизацию драмы), но и большую свободу драматического писателя в освещении избранного конфликта. Архитектоническое завершение, эмоциональный тон пьесы становились не жанровым требованием, а индивидуальным творческим выбором.

Постепенно за этим новым, возникшим в XVIII веке драматическим жанром укрепилось название *драмы в узком смысле слова*, просто *драмы*. Родовое и жанровое определения далеко не случайно совпали. Дело в том, что, возникнув столь поздно, новый жанр захватил едва ли не все драматическое пространство, сыграв роль узурпирующего власть самозванца, подброшенного кукушонка, выталкивающего из гнезда настоящих, родных детей. Драма в узком смысле слова довольно быстро

⁵⁵ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 177–178.

отодвинула на периферию драматического рода трагедию (уже в XIX веке их пишется очень мало) и существенно потеснила комедию, освоив ее тематическое содержание и большинство жанровых разновидностей.

Прежняя оппозиция *трагедия* — *комедия* с сильным, маркированным первым членом сменилась иной: *драма* — *комедия*, где маркированной оказалась уже драма. Комедию теперь стало возможно понимать как одну из жанровых разновидностей драмы, как драму с четко обозначенной, проведенной через всю пьесу комической доминантой.

Термин *драма*, в сущности, стал обозначать только одно — *сочинение, написанное в драматической форме*. Эмоциональная доминанта перестала быть жанровым определением и стала, как действие и персонажи, результатом индивидуального авторского решения. Драматический писатель получил возможность, как автор романа или новеллы, чередовать смех и слезы в различных пропорциях, избирать любой, включая самые сложные, тип архитектурного завершения пьесы.

Соответственно, жанровые классификации драмы начали напоминать аналогичные классификации романа: *драма историческая* (трилогия А. К. Толстого), *бытовая* (многие пьесы *не-комедии* Островского), *психологическая* (пьесы Чехова), *героическая* («Нашествие» Л. Леонова), *интеллектуальная* (Л. Пирранделло, Б. Шоу), *детективная* («Мышеловка» А. Кристи), *романтическая* («Маскарад» Лермонтова), *реалистическая* (те же пьесы Островского и Чехова), *символистская* (пьесы А. Блока), *экспрессионистская* (большинство драматических сочинений Л. Андреева) и т. п.

В некоторых работах перечисляются десятки жанровых видов, включая такие экзотические, как *драма* — «*внутренний монолог*», *драма-комедия* или *документальная драма*⁵⁶. Однако признаки-определители видов (эмоциональный тон, тематика, время, литературное направление) все время меняются, «наезжают» друг на друга, выделяемые группы жанров многократно пересекаются, следовательно, такая классификация не имеет сколько-нибудь практического смысла.

⁵⁶ См., например: Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М., 1979. С. 407–409. В помещенной здесь морфологической таблице перечислено больше пятидесяти жанровых разновидностей драматического рода, однако понять, чем *трагическая драма* («Три сестры» Чехова) отличается от *драмы-трагедии* («Дни Турбиных» Булгакова), решительно невозможно.

Кроме перечисленных ранее, исторически сложившихся определений (психологическая, романтическая и т. п. драма), заслуживают внимания некоторые пограничные, имеющие собственную линию развития драматические формы.

Мелодрама (буквально *поющая драма*; первоначально — пьеса, в которой действующие лица говорили под музыку, а не пели, как в опере) — жанровая разновидность драмы в узком смысле слова, с *острой фабулой*, строящейся на внезапных поворотах, тайнах и узнаваниях, четко противопоставленными друг другу *персонажами-масками* (герой, злодей, страдающая героиня), *форсированной, преувеличенной эмоциональностью* (С. Д. Балухатый считал основным эстетическим заданием мелодрамы «вызывание чистых и ярких эмоций»⁵⁷), однозначным моральным *выводом-поучением*. «Мелодрама — завершение, невольная пародийная форма классицистической трагедии, в которой максимально выделены героические, сентиментальные и трагические стороны, умножены неожиданные развязки, узнавания и трагические комментарии героев. Повествовательная структура незыблема: любовь, предательство, приносящее несчастье, торжество добродетели, кара и награда, преследование как „стержень интриги“» (П. Пави).

Тяготение к сценическим эффектам, постоянные, переходящие из пьесы в пьесу персонажи, облегчающие актерам сценическое решение образа, сделали мелодраму одним из главных, архетипических жанров «дорежиссерского» театра XIX века. В соответствии с театральными *амплуа* мелодрамы обычно набирались провинциальные труппы: инженерю (молодая героиня); первый любовник; предатель, злодей; благородный отец; шут, комик и т. п.

Трагикомедия, истоки которой возводят еще к античности (впервые термин был употреблен римским драматургом Плавтом в конце II века до н. э.), первоначально была смешанным жанром, но, как и комедия, «отсчитывалась» от трагедии. Персонажи ее относились к низшим слоям общества, драматическое действие не заканчивалось катастрофой и гибелью героя, в языке сочетались возвышенность и обыденность, прозаичность. Но в драматургии Нового времени, после угасания классической трагедии, когда социальный статус персонажа становится несущественным для определения жанра, а язык, как и в рома-

⁵⁷ Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 30.

не, включает все разноречие действительности, трагикомедия практически становится одной из *жанровых разновидностей драмы*.

Трагикомедия — это форма, основанная на сознательном и резком контрасте драматических и комических сцен, где авторской задачей, художественной установкой становится сам *принцип контраста* (этой подчеркнутостью контрастов трагикомедия напоминает мелодраму, но она имеет более оригинальный и интеллектуальный характер). Трагикомедия (терминологические вариации — *черная, мрачная комедия, трагифарс*) создает образ мрачной, противоречивой, безысходной реальности, выходом из которой становится не освобождающий катарсис, а горький смех. Она становится популярным жанром XX века («Стулья» Э. Ионеско, М. Фриш, Ф. Дюрренматт, С. Мрожек). В русской литературе XIX века *замечательные образцы жанра принадлежат* А. В. Сухово-Кобылину («Дело» и «Смерть Тарелкина»), в XX веке — Н. Э. Эрджману («Самоубийца»), М. А. Булгакову («Бег»), А. В. Вампилову («Провинциальные анекдоты»).

Однако чаще всего драматург XX века сочиняет просто *пьесу, драму, сцены*, эмоциональная доминанта которых определяется в процессе чтения или просмотра спектакля. Подзаголовок (там, где он присутствует) становится не столько обозначением жанра и вида, как в старой драме, сколько частью авторского замысла, драматической структуры, игры с реципиентом.

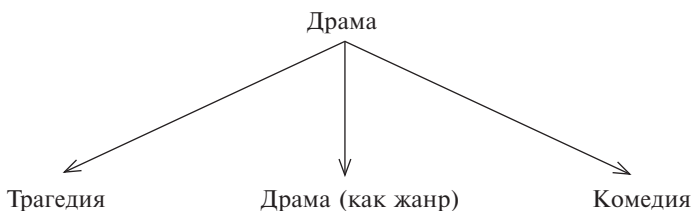
Драматическая хроника, повествование для театра, роман для театра, драматическая фантазия, явь и сновидения в двух частях, драма в трех снах, маленькая пьеса для воспоминаний, комната смеха для одинокого пенсионера (это не заглавие пьесы, а ее подзаголовок!), *тихая пьеса для импровизации, балет в темноте, опера первого дня* — таковы почти наугад выхваченные из альманахов и сборников подзаголовки пьес русских драматургов 1990-х годов.

Интересно, что в них тоже присутствуют повторы. Однако в данном случае речь идет не о создании нового драматического вида *сна* или *балета*, а о клишированности, формульности мышления, которая обнаруживается при установке на сугубую оригинальность.

Беспредел в двух действиях с антрактом-катарактом, предназначенный *только для сумасшедших*, — самый экзотический подзаголовок из встреченных нами в современной драматургии. Так что жанровую разновидность «беспредела» при желании тоже можно ввести в какую-нибудь классификацию.

Но лучше этого не делать, а постараться понять специфику написанного или поставленного с помощью более привычных понятий.

Область драматического искусства по-прежнему располагается в пределах между слезами и смехом.



Лирические жанры

Лирический род представляет наиболее сложную проблему для жанровой систематизации. Прихотливость и многообразие лирических образов, краткость текстов, стихотворная (как правило) форма, разнообразие национальных традиций — препятствуют выявлению одного, даже самого простого, признака, каким в эпосе оказался признак объема, а в драме — эмоциональная доминанта. Основания лирической классификации изначально оказываются различными. Поэтому во всеобъемлющих эстетических построениях лирические жанры, как правило, систематизировались по разным признакам, а не выстраивались в единую линию.

В гегелевской «Эстетике» среди «*видов лирики в собственном смысле слова*» сначала выделены те, в которых «субъект устраняет частные особенности своего чувствования и представления, погружаясь во всеобщее созерцание бога или богов» (дифирамбы, гимны, псалмы), потом те, в которых «субъективность поэта... уже выделена сама по себе» (оды, песни), наконец, те, в которых «непосредственность восприятия и высказывания снимается... рефлексией» (сонеты, секстины, элегии, послания и т. п.).

Отдельно говорится о жанрах, изображающих «эпическое событие» в форме «повествования», *основной тон, способ восприятия и чувства субъекта, настроение* которых, однако, остаются лирическими (героические песня, романс, баллада, эпи-

грамма, стихотворение на случай). Кроме того, Гегель считает, что современная ему поэзия (Шиллер) преодолевает различие жанров, синтезирует «восторженное чувство и всеобъемлющее рассуждение»⁵⁸.

Белинский в «Разделении поэзии на роды и виды», в сущности, воспроизводит эту классификацию, также принимая за основу «отношения субъекта к общему содержанию, которое он берет для своего произведения», но расширяя номенклатуру жанров за счет сонета, стансов, послания, сатиры, думы (большинство жанров вводятся без точного определения). Кроме того, он специально выделяет «многообразные стихотворения, которые трудно даже и назвать особенным именем. Вот они, вместе с песнею, составляют исключительную лирику нашего времени». Введение понятия *стихотворения* как бы снимает, отменяет прежнюю жанровую систему.

Современные теоретики, отказываясь от гегелевского принципа соотношения субъекта и объекта, пытаются найти новые основания лирической классификации, дать определения «эмпирических „образцовых“ типов» (Г. Маркевич), используя лишь в качестве подсобной старую, историческую номенклатуру жанров. В результате возникают *тематическая* классификация, простая и удобная, но вряд ли удовлетворительная, оставляющая в стороне многие «смешанные» произведения (любовная, гражданская, философская и пейзажная лирика), классификация по типу возможной *рецептивной реакции читателя* (медитативная, размышляющая и суггестивная, внушающая поэзия), классификация по *лирической модальности* (описательная лирика, лирика-призыв, песенная лирика), *функциональная* классификация (личная; медиальная, обращенная к другому лицу; ситуативная лирика) и т. п.⁵⁹.

Не отказываясь от старых терминов и понятий, за которыми — долгая история, попробуем прояснить признаки, на основании которых традиционно, даже без специальной теоретической рефлексии, выделялся тот или иной жанр.

Таких исходных признаков, в отличие от изначального жанрового членения эпоса или драмы, оказывается не один, а по крайней мере четыре.

Первый — *эмоциональный тон, эмоциональная доминанта, характер воплощенной в лирическом произведении эмоции.*

⁵⁸ См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 496–503, 519–527.

⁵⁹ См.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. С. 190–192.

На этом основании выделяются *ода* (воспевание предмета, лица или события, восторженное отношение к нему), *идиллия* (воплощение чувства безмятежного созерцания, гармонии; в античной литературе, наряду с *эклогой*, рассматривалась как часть *буколической*, пастушеской поэзии), *элегия* (грусть, печаль, жалоба как предмет поэтического воплощения), *сатира* и *эпиграмма* как малая сатира (жанры с комической, смеховой доминантой в разных вариантах — от юмора и тонкой насмешки до сатирического отрицания и сарказма).

Изначальная тематика (изображение безмятежной жизни пастухов и пастушек в *идиллии*), функция (*эпиграмма* в дословном переводе с греческого означает *надпись*; первоначально она имитировала посвятительные надписи, надписи на могилах, *эпитафии*, поучения, любовные и сатирические обращения и лишь потом стала жанром комическим), стихотворный размер (так называемый элегический дистих в *элегии* и той же *эпиграмме*, одическое десятистишие четырехстопного ямба в *русской оде*) — оказываются для этих жанров сопутствующими признаками.

П. Валери остроумно определял лирику как «развернутое восклицание», словесно реализованное междометие, «попытку представить либо восстановить средствами артикулированной речи то *единое* или же *многое*, которое смутно силятся выразить крики, слезы, ласки, поцелуи, вздохи и т. д.»⁶⁰.

Если применить этот прием к классификации жанров по тону, то формулой оды можно считать риторически-восторженное восклицание «О! Вы!», элегии — тихое и горькое сожаление «Увы...», сатиры и эпиграммы — язвительное обращение «А вы!» («А вы, надменные потомки!»), идиллии — восхищенное и благоговейное «Ах...».

Эмоциональные лирические жанры имеют свои исторические варианты. Разновидностями *оды* в античной литературе были *гимн* (торжественная песнь в честь богов и героев) и *дифирамб* (персональный гимн богу Дионису). Позднее оба термина приобрели обобщенный смысл, фактически став синонимическими вариантами «оды».

В русской литературной традиции XVIII века *ода* стала ведущим жанром, породив (конечно, с опорой на предшествующую традицию) несколько жанровых форм. М. В. Ломоносов делил свои оды на *похвальные* (в честь важных событий в жизни коро-

⁶⁰ Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 114–115.

нованных особ и военных побед: «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года») и *духовные* (переложения псалмов, философские размышления, в том числе знаменитое «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», 1743). В. В. Капнист добавлял к ним оды *нравоучительные, элегические и анакреонтические*, в большинстве своем — подражания Горацию («Ода на твердость духа», «Ода на смерть сына», «Беззаботность»). В этих жанровых разновидностях риторический пафос оды понижался, она сближалась с другими лирическими жанрами, включая разнообразный бытовой материал (особенно характерны в этом отношении оды Державина).

Позднее, в пушкинскую эпоху, наступило время расцвета и экспансии элегии, также дифференцировавшейся на несколько жанровых форм в зависимости от предмета меланхолических размышлений. На фоне традиционных *любовной* и *кладбищенской* («Сельское кладбище» В. Жуковского, перевод из Т. Грея) элегии возникают *историческая* («Умиравший Тасс» К. Батюшкова), *политическая* («Андрей Шень» Пушкина), *философская* («Осень» Е. Баратынского) и даже *сатирическая* (как сочетание элегии с сатирой, *элегию-инвективу* обычно определяют «Думу» Лермонтова).

Второй признак-определитель лирических жанров — *функциональный*. По функции выделяются такие распространенные жанры, как *послание* (лирическое произведение, обращенное, адресованное кому-то; в том числе *мадригал*, любовно-комплиментарное стихотворение), *эпиграмма* (в старом античном смысле слова — как надпись, в том числе *эпитафия* — надгробная надпись), *песня* (вначале — лирическое сочинение, предназначенное для пения, впоследствии — не обязательно поющее, но сохраняющее песенную структуру и интонацию), имеющая в средневековой лирике свои жанровые формы (*альба* — утренняя песня о любовном свидании, *серенада* — вечерняя песня).

Наконец, еще один признак-определитель лирического жанра — *формальный*. По нему выделяются произведения заданной структуры, так называемые *твердые формы*. Особенно много таких жанров существовало в средневековой европейской лирике: виланель, канцона и секстина, рондо и рондель, триолет). Широкое распространение в литературе Нового времени получил лишь один жанр Средневековья — *сонет* (четырнадцать

тистишие, состоящее из двух катренов-четверостиший и двух терцетов-трехстиший (итальянский и французский сонеты), или из трех четверостиший и заключительного двустишия (шекспировский сонет) с особой рифмовкой).

Благодаря переводам из О. Хайяма получила известность (но не стала предметом для подражания) твердая форма арабской поэзии *рубаи*, или *рубайят* (четверостишие на одну рифму или с нерифмующимся, «холостым» третьим стихом).

Уже в XX веке в русской поэзии вдруг стал популярным заимствованный из японской литературы жанр *хокку*, или *хайку* (в оригинале — трехстишие, состоящее из 17 слогов (5–7–5), первая часть другой твердой формы, *танки*, пятистишия из 31 слога; в русской поэзии — просто нерифмованное трехстишие самого разнообразного содержания, нечто вроде античной эпиграммы). Появились поэты, работающие преимущественно в этом «минималистском» жанре, антологии, переводы (даже не с японского, а с белорусского на русский!). Многочисленные коллекции трехстиший существуют в Интернете.

Еще один распространенный лирический жанр — *баллада* — противопоставляется другим по признаку *повествовательности*. Балладу как жанр обычно располагают на границе эпоса и лирики, то относя к первому (для Белинского баллада — эпическое произведение, «фантастическое, народное предание», которое использует поэт или сам изобретает в том же роде), то включая во вторую («Поэзия лирическая есть портрет, отражение и зеркало собственных высших движений души поэта. <...> Гремит ли он в оде, поет ли в песне, жалуется ли в элегии или же повествует в балладе, повсюду высказывает личные тайны собственной души поэта. Словом, она есть чистая личность самого поэта и чистая правда»⁶¹), то выделяя особую группу лиро-эпических жанров (вместе с романом в стихах, поэмой, басней и одой)⁶².

При такой своеобразной четырехэтажной классификации (приходится снова вспоминать китайскую энциклопедию Борхеса) признаки-определители в конкретных текстах начинают накладываться друг на друга. Послание может по эмоциональному тону оказаться элегией (пушкинское «К Чаадаеву»), сати-

⁶¹ Гоголь Н. В. Учебная книга словесности для русского юношества // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 472.

⁶² См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. С. 381–382.

ра — посланием («К временщику» Рылеева), эпитафия — эпиграммой («Сей камень над моей возлюбленной женой! / Ей там, мне здесь покой!» — В. А. Жуковский, перевод популярной «Эпитафии жене» французского поэта XVII века Ж. Дюлорана, имеющей еще около десятка русских версий), сонет — мадригалом (пушкинская «Мадонна»).

Однако такое переплетение жанров не должно нас смущать. Оно демонстрирует необычайную подвижность, динамичность лирического рода. Кроме того, исходные разграничения позволяют увидеть, *какие* признаки и *как* соединяются в конкретном лирическом произведении.

Можно также заметить, что три выделенных уровня располагаются в определенной иерархической перспективе, как бы надстраиваются друг над другом, причем формальное оказывается для квалификации жанра важнее, чем содержательное. Эмоциональный тон, наиболее четко выявляющий природу лирики, становится определителем жанра при отсутствии иных, более строгих признаков. Появление функциональной мотивировки отодвигает исходную эмоциональную установку в глубину лирического образа, но не отменяет ее. Наконец, формальные особенности прежде всего бросаются в глаза, поэтому, каково бы ни было по тону и функции стихотворение из 14 стихов со строгой системой рифм, мы прежде всего усмотрим в нем сонет (конечно, если подозреваем о существовании этого жанра). В противном случае мы бы начали искать в нем эмоциональную доминанту.

Описанная система, конечно, представляет идеализированный, типологический вариант, никогда не существовавший в строгом, осознанном виде. М. Л. Гаспаров отмечает любопытный парадокс: «Античная литература, предстающая нам закованной в жанровые рамки, в любом учебнике излагаемая преимущественно „по жанрам“, сама так и не разработала сколько-нибудь удовлетворительной теории жанров»⁶³.

Даже теоретики классицизма, эпохи, известной своей неистовым тяготением к нормативности, не столько осознавали жанровую систему, сколько расширяли номенклатуру терминов, выдвигая на первый план те, которые в наибольшей степени отвечали потребностям направления. Тем не менее жанровое

⁶³ Гаспаров М. Л. Поэзия и проза-поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 156.

мышление, «поэтика стиля и жанра» остаются для этой эпохи основополагающими. В русской литературе пушкинской эпохи тоже привычным является жанровый принцип организации стихотворных сборников. Многие пушкинские тексты имеют жанровые заглавия или четко определенные жанровые доминанты.

К 1840-м годам ситуация резко изменяется. Е. Баратынский, поэт пушкинской эпохи, составляет свои сборники уже без разделения текстов на жанры. Ф. Тютчев, еще один младший современник Пушкина, игнорируя прежнюю жанровую систему, по мнению Ю. Тынянова, «находит <...> выход в художественной форме фрагмента»⁶⁴.

«В традиционных культурах (фольклор, древность, средневековье, европейское Возрождение и классицизм) стихотворения четко делились по жанрам; в европейской культуре XIX—XX вв. это деление стирается и слово „стихотворение“ становится универсальным жанровым обозначением для всей *лирики* (отсюда термин *стихотворение в прозе* в значении „лирическая проза“»), — констатирует М. Л. Гаспаров⁶⁵.

«Стихотворение» как общее обозначение для произведений в лирическом роде действительно становится со второй половины XIX века **распространенным и привычным** — синонимом слова «лирика». Признаком-определителем рода и жанра оказывается *стихотворная речь* — категория еще более формальная, чем тип строфы в твердой форме. Многочисленные авторские сборники, называемые «Стихотворения», как бы не учитывают существования «большого стихотворения» (пушкинское определение) под названием «Евгений Онегин», «драматических стихотворений» «Горе от ума» и «Маскарад».

Ситуация в лирическом роде, кажется, напоминает положение в драме Нового времени, где драма как жанр «съела» более древние жанры-конкуренты и индивидуальный замысел, «поэтика автора», торжествует над жанровыми характеристиками.

Однако все обстоит не так просто. Прежняя лирическая система не разрушается, не исчезает бесследно, а невидимо, но реально присутствует в море жанрово неопределенных *стихотворений*, как существуют в настоящем море морские течения.

⁶⁴ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. М., 2002. С. 286.

⁶⁵ Гаспаров М. Л. Стихотворение // Литературный энциклопедический словарь. С. 425.

Примечательно, что Ю. Тынянов в работе «Вопрос о Тютчеве» (1923), показывая роль Тютчева как преобразователя старой жанровой системы, находит его *фрагменту* аналогию в ней же: «Монументальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения — тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: „Видение“ (“Есть некий час, в ночи всемирного молчанья...”), „Сны“ (“Как океан объемлет шар земной...”), „Цицерон“ и т. д. — все это микроскопические оды»⁶⁶.

Так же обстоит дело в XX веке. Поэтика *песни*, безусловно, определила лирическое творчество В. Высоцкого и Б. Окуджавы, хотя последний привычно назвал свое избранное «Стихотворения».

Большая часть стихотворной продукции, как и в пушкинскую эпоху, представляет собой элегии, *песни грустного содержания*, над которыми иронизировал уже В. Кюхельбекер.

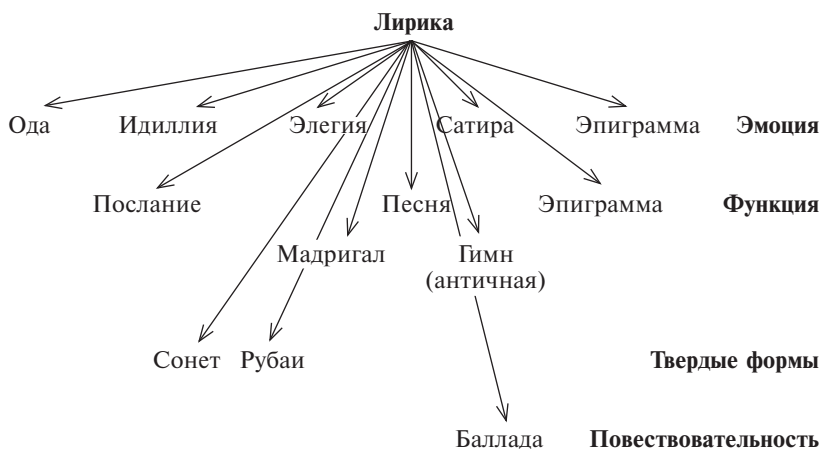
В 1910-е годы Маяковский сочинял сатиры «Гимн ученому» и «Гимн обеду», а сразу после революции — «Оду революции», при грандиозном различии тематики тем не менее наследующую высокий стиль и ораторскую интонацию старой оды.

Точно так же отчетливо видна в XX веке традиция повествовательной *баллады* (от «Баллады о синем пакете» Н. Тихонова до многочисленных баллад того же В. Высоцкого), *дружеского послания, сонета, эпиграммы* (С. Маршак назвал свой сборник «Лирические эпиграммы», чтобы отличить их от традиционного сатирического понимания жанра; напротив, такая эпиграмма стала основным жанром, например, у И. Губермана)⁶⁷.

Лирические жанры, как и прочие, остаются «представителями творческой памяти» в процессе литературного развития.

⁶⁶ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 292.

⁶⁷ Истории отдельных жанров русской лирики последних столетий посвящены антологии, изданные в Большой серии «Библиотеки поэта»: Русская элегия. Л., 1991; Стихотворная сатира первой русской революции (1905–1907). Л., 1969; Русская стихотворная сатира 1908–1917 годов. Л., 1974; Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975; Русская эпитафия. Л., 1998; Песни и романсы русских поэтов. Л., 1975. См. также: Греческая эпиграмма. СПб., 1993; Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989 (помимо русских образцов жанра XVIII — начала XX в. в сборник входят также литературные баллады английских, немецких, французских и пр. авторов и фольклорные баллады).



Пограничные жанры: словесность и литература

Трудности жанровой классификации Б. И. Ярхо связывал с так называемым «законом Лейбница»: «Одно из самых причудливых свойств, какое являет нам мир (или каким мы его наделяем), — это *непрерывность*. <...> Можно с уверенностью сказать, что *непрерывность естественных рядов в литературе является законом* (выделено автором. — И. С.), т. е. если удастся провести абсолютную границу между смежными явлениями, то это означает, что исследователь не знает промежуточных форм, что они еще не открыты»⁶⁸.

Сходным образом рассуждал Б. В. Томашевский: «...Как бы мы точно ни определяли, всегда найдется такое произведение, которое встанет на самую границу, и мы не скажем, куда оно относится»⁶⁹.

Ярхо приводит примеры таких промежуточных форм: «Драма в чистом виде есть сплошной диалог с персонажами в действии. Драма с ремарками этому определению не противоречит, пока художественная обработка их равна нулю, и они могут быть рассматриваемы как часть примечания, не входящие в текст. Но как быть с ремарками какого-нибудь Бернарда Шоу, которые занимают огромный процент текс-

⁶⁸ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 58, 60.

⁶⁹ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. С. 503.

та (интересно вычислить, какой) и не менее художественно обработаны, чем диалог? Близость такой пьесы к новелле с разговорами бросается в глаза. Между ними и чистой драмой могут быть и реально существуют многочисленные переходные виды с все убывающим количеством художественных форм в этих ремарках. <...>

Монологической сценой мы называем такую, которая занята речью одного актера. Однако, можно ли отказать в этом названии сцене, где то же лицо говорит перед наперсником, заканчивающим сцену одной эпифонемой („О ужас!“ или „Вот решение, достойное вас“ и т. д.)?

Где граница между анекдотом и новеллой, между новеллой и рассказом? Где граница между стихом и прозой, между лирикой и эпосом?»⁷⁰

Борьбу с непрерывностью Ярхо предлагал вести с помощью «точных определений и точных подсчетов».

Действительно, обозначенные исследователем трудности решаются на путях уточнения определений. Введя в определение драмы признак *второстепенного текста, паратекста* (в который, между прочим, входят не только ремарки, но и заглавие, список действующих лиц, могут также входить предисловие или предуведомление)⁷¹, мы решаем «проблему Шоу».

Как бы ни был велик второстепенный текст в его пьесах (ремарки и пояснения, по подсчетам исследователей, составляют в некоторых драмах Шоу почти четверть объема), от этого они не становятся новеллой с разговорами. Иерархия первичного и вторичного текста, отсутствие самостоятельной партии повествователя, события рассказывания оставляют это произведение в рамках драматического рода. В крайнем случае можно постулировать существование новой жанровой разновидности драмы — *пьесы для чтения* — и рассматривать ее как самостоятельную жанровую форму.

Точно так же на основании единственной короткой реплики в конце мы не можем отказать монологической драме в ее исходном определении. Эта реплика остается частным случаем, причудой индивидуального замысла, не разрушая жанровых границ.

Вообще, непрерывность естественных рядов в применении к литературе и, соответственно, суждения о «засыпании рвов

⁷⁰ Ярхо Б. М. Методология точного литературоведения. С. 58–59.

⁷¹ См.: Пави П. Словарь театра. С. 217, 373.

и разрушении границ» в искусстве XX века кажутся сильно преувеличенными.

С одной стороны, борьбу с непрерывностью начинает уже художник. Путем «изоляции и завершения» (Бахтин) он придает своему произведению качественную определенность, так или иначе ориентирует его в мире культуры. Разрушая границы, он попадает не в бесструктурное, эстетически неоформленное пространство, а в *другой жанр* (или создает новый жанр на границах).

С другой стороны, определение жанра, особенно теоретическое, не должно и не может учитывать все частные случаи и отклонения. Оно — модель, архетип, ориентир в понимании специфики конкретного произведения, но не заменяет самого понимания. Даже увидеть в пьесе Шоу жанровое нарушение мы можем лишь потому, что сопоставляем ее с «чистой драмой» и «новеллой с разговорами», а, например, не с эпосом и балладой.

Справедливо, однако, что наряду с *проблемой границ* между «чистыми» эпическими, лирическими и драматическими жанрами существует проблема *жанров на границах и межродовых групп, жанровых семейств*.

Границы, на которых происходит усложнение жанровых форм и возникновение новых, могут быть двух типов: *внешние* — между художественной литературой и словесными текстами с иными функциями и *внутренние* — между различными литературными родами.

Внешние границы драмы и лирики практически непроницаемы. Здесь можно отметить лишь феномен так называемой *дидактической поэзии*, входящей в межродовую группу дидактической литературы (о которой несколько позже) и *документальной драмы*, которая для читателя мало отличается от драмы обычной (этот признак оказывается существенным лишь для исследователя творческой истории пьесы, сопоставляющего документы-источники и их авторскую трансформацию).

На внешних же границах эпического рода идет активный процесс взаимодействия и формирования новых жанров. Пограничные с художественной литературой тексты могут иметь *познавательную* установку (так называемая научно-художественная литература, философская и историческая литература, публицистика) или установку *этическую* (моралистические трактаты и наставления).

Всю эту область мы можем назвать *документальной литературой* (в широком смысле), *литературой факта* в противоположность *художественной литературе* как искусству *вымысла*.

В каждой из названных групп возникают тексты, приобретающие дополнительную функцию, воспринимаемые как часть корпуса художественных текстов определенной эпохи, часть истории литературы. В таком случае можно говорить о новых жанрах, раздвигая тем самым границы эпического рода.

Существуют многочисленные сухие, информационные автобиографии, написанные даже крупными писателями и публикуемые в справочниках или полных собраниях сочинений (такие автобиографические заметки начал и Пушкин). Но «Былое и думы» Герцена или «Другие берега» Набокова — это *автобиографическая проза*, особый жанр, примыкающий к эпическим, структурно подобный повести или роману, но имеющий ряд дополнительных признаков-определителей (тождественность «я» повествователя с автором, скрытый характер вымысла, который тем не менее может присутствовать и в автобиографии).

Аналогично обстоит дело и просто с *биографией*. Есть жанры научной и научно-популярной биографии, ориентированные на факт, на изложение достоверных сведений о писателе, ученом, политике и т. п. Предельный, чистый вариант биографии писателя — «Летопись жизни и творчества», последовательное изложение фактов, сопровождаемое ссылкой на источники. Авторы таких биографий-летописей обычно даже не выносят свое имя на обложку, скромно определяя себя как «составителей». На даже авторские биографии с концепцией, субъективной позицией и развернутыми описаниями могут тяготеть к этому научному, документальному полюсу. С другой стороны, биография того же самого «замечательного человека» может располагаться уже по другую сторону границы, превращаясь в *биографический роман* или *художественную биографию*. Авторами таких биографий были, к примеру, известный французский писатель А. Моруа («Байрон», «Тургенев», «Три Дюма») или советский историк Н. Эйдельман («Лунин», «Апостол Сергей» — о декабристе С. Муравьеве-Апостоле).

Существуют две биографии Пушкина, созданные известными исследователями творчества поэта, но располагающиеся по разные стороны невидимой границы между эпосом и документальной литературой. «А. С. Пушкин» Ю. М. Лотмана — *научно-популярная биография*. Незаконченный «Пушкин» Ю. Тынянова — *биографический роман*.

В СССР — России более восьмидесяти лет издается «серия биографий» (издательский подзаголовок) «Жизнь замечательных людей» (ее предшественницей в XIX веке была аналогичная серия книгоиздателя Ф. Павленкова). Ее состав, однако, неоднороден. В ней присутствуют как научно-популярные биографии, так и биографические романы и художественные биографии.

В том случае, когда автор рассказывает не только о своей жизни или вообще не о своей жизни, а о жизни других людей, с которыми ему довелось встречаться, мы имеем *мемуары* — «повествование от лица автора о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых он был»⁷².

Безыскусный хроникальный рассказ, «человеческий документ» даже простого участника значительных событий важен для историка и может быть интересен для читателя. Причем для историков иерархия *значимого—незначимого* часто обратна общепринятой: мемуары наполеоновского солдата для них могут быть интереснее мемуаров самого Бонапарта — из-за необычности точки зрения простого участника грандиозных событий, которая редко интересует современников. («Люди верят только славе», — заметил Пушкин в «Путешествии в Арзрум», между прочим в связи с биографией «неудачника» Грибоедова.)

Но если мемуары композиционно организованы и выстроены, в них введена прямая речь (А. Ахматова шуточно предлагала привлекать авторов, использующих в мемуарах прямую речь, к уголовной ответственности: человек не может точно вспомнить, что он говорил десять минут назад, тем более когда речь идет о дистанции в несколько десятилетий), они тоже переходят границу между бытовыми жанрами и жанрами художественными, оказываясь еще одним эпическим жанром (или даже семьей жанров).

«Наконец, самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по мере верной и точной передачи ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою»⁷³.

Книги большого объема и хронологического захвата, *мемуарные романы* и даже *эпопеи*, часто нанизанные на стержень

⁷² Левицкий Л. А. Мемуары // Литературный энциклопедический словарь. С. 216.

⁷³ Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая // Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 8. С. 372.

авторской биографии (поэтому их иногда определяют как *автобиографии-мемуары*), регулярно появляются в русской литературе трех последних веков, образуя собственную жанровую традицию и часто оказываясь для их создателей Главной книгой, *книгой жизни*. «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков» (1738–1793) — эти мемуары были изданы в четырех томах лишь через восемьдесят лет (1870–1873). К этому ряду также относятся «Былое и думы» А. И. Герцена (Ч. 1–8; 1855–1868), «История моего современника» В. Г. Короленко (1905–1921), трилогия Андрея Белого «На рубеже двух столетий» (1931), «Начало века» (1933), «Между двух революций» (1934), «Люди, годы, жизнь» И. Г. Эренбурга (Кн. 1–6; 1961–1965), «Повесть о жизни» К. Г. Паустовского (Кн. 1–6; 1945–1963), «На берегах Невы» (1967) и «На берегах Сены» (1978–1981) И. Г. Одоевцевой, «Курсив мой» Н. Н. Берберовой (1972).

Наряду с пространными повествованиями существуют аналогичные по структуре малые и средние жанры — *мемуарные очерки, литературные портреты*, образующие, если следовать определению Белинского, последнюю грань в области повести и рассказа. Мемуарно-автобиографическая проза, таким образом, глубоко прорастает в эпический род, образуя новые виды в каждой жанровой группе.

Наконец, еще один вид документальной прозы, литературно-бытовой жанр — *дневник* — тоже имеет двойственную природу. Автор дневника следует за событиями, фиксирует их не с большой, а с очень короткой дистанции, часто в форме ежедневных записей. Уступая мемуарам в перспективе, в масштабности и глубине осмысления, дневник выигрывает в непосредственности и достоверности. Дневники литературоведа и цензора, профессора Петербургского университета А. В. Никитенко (1803–1877) и критика, детского поэта, мемуариста К. И. Чуковского (1882–1969), охватывающие несколько десятилетий, стали уникальными культурными явлениями XIX и XX веков, но не превратились тем не менее в жанровую разновидность эпоса, остались по ту сторону границы. Характерно, что бытовые дневники обычно публикуются уже после смерти авторов.

Но дневник изначально может быть осознан как *литературный жанр*, имитирующий, художественно использующий непосредственность, сиюминутность и ограниченный горизонт подневной записи. Традиция литературного дневника важна для французской литературы. Братья Э. и Ж. Гонкуры, Ж. Ренар,

А. Жид вели дневники в течение многих десятилетий, часто сами публикуя извлечения из них еще при жизни. Дневник братьев Гонкур в полном виде составил двадцать два тома.

В русской литературе возможности дневника как литературной формы, кажется, впервые осознал В. В. Розанов (1856–1919). Опубликованная им самим трилогия («Уединенное», 1912, и два «короба» «Опавших листьев», 1913, 1915) представлялась им как нечто небывалое, как книги еще не существующего жанра: «...Иногда мне кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого *существова* ее (выделено автором. — И. С.) <...> Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души, паутинки быта. <...> И у меня мелькает странное чувство, что я *последний* писатель, с которым литература вообще прекратится. Кроме хлама, который тоже прекратится скоро. Люди станут просто *жить*, считая смешным, и ненужным, и отвратительным литературствовать»⁷⁴.

Но структурной основой розановских книг оказалась давно известная форма психологического дневника, с точной фиксацией не столько времени, сколько обстоятельств рождения мысли («За нумизматикой, 1910 г.»; «На Троицком мосту»; «Ночь на 25 декабря 1910»; «В кабинете уединения»; «Дожидаюсь очереди пройти исповедоваться» — это как раз относится к только что процитированной записи), принципиальным предпочтением сиюминутного, прихотливого, а не исторического взгляда на реальных персонажей, исповедальной, критической установкой к самому себе.

От таких *литературных дневников*, в которых, как и в мемуарах, Я повествователя и автора тождественны, нужно отличать, с одной стороны, *дневник как литературную форму* повести или романа, где с ее помощью создается образ героя, другого персонажа («Журнал Печорина» в «Герое нашего времени», «Дневник лишнего человека» Тургенева), а с другой — условное обозначение множества газетных и журнальных публицистических жанров, выходящих под одной шапкой, дневник как *форму публикации* («Дневник писателя» Достоевского).

Жанровую природу розановских книг можно определить и в несколько иной системе координат, идя не от познавательной, а от этической установки. «Эссе (франц. Essais — попытка, проба, очерк) — прозаическое сочинение небольшого объема

⁷⁴ Розанов В. В. Листва // Розанов В. В. <Собрание сочинений. Т. 30>. М., 2010. С. 192–193.

и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета»⁷⁵.

Эссе — это *индивидуальное*, причем *стилистически оформленное*, а не логическое, прагматическое суждение. Две стороны эссе (*о чем и как*) сближают его с художественным образом, делают его еще одним прозаическим жанром — рассказом без вымысла, очерком без героя, беседой с невидимым читателем-собеседником. Знаменитая книга М. Монтеня, известная в русском переводе как «Опыты» (1580), в оригинале называется «Essais». В западной литературе двух последних веков эссе было популярным жанром, охватывающим всю сферу гуманитарной мысли — философию, науку, мораль, эстетику и литературную критику. Эссеистичны философия Т. Карлейля и Ф. Ницше, научные построения О. Шпенглера, моральные трактаты и размышления Г. К. Честертона и К. С. Льюиса, эстетика П. Валери, Б. Брехта, Х. Л. Борхеса.

В русской литературе XIX века эссе практически отсутствует. Розанов осознает его огромные возможности и эстетическую силу и делает главным жанром своего творчества. Он подготовил и лишь отчасти издал еще несколько томов «листьев», включая «Апокалипсис нашего времени» (1917–1918). В эссеистическом жанре выдержаны и многочисленные критические статьи Розанова.

К эссе в начале XX века часто обращаются А. Блок и А. Белый, критическую эссеистику культивируют И. Анненский («Книги отражений»), Ю. Айхенвальд («Силуэты русских писателей»), К. Чуковский («Критические рассказы»), философскую — Н. Бердяев и Л. Шестов.

Позднее, в советскую эпоху, когда возможности субъективного, парадоксального высказывания существенно ограничиваются, жанр оказывается периферийной частью эстетики и литературной критики (В. Шкловский, «Ни дня без строчки» Ю. Олеши).

В современной культуре эссе обрело новую жизнь благодаря электронным средствам общения. Многие записи в популярных Живых журналах (которые потом издаются и

⁷⁵ Муравьев В. С. Эссе // Литературный энциклопедический словарь. С. 516. См. также: Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 334–380.

книгами) представляют собой, в сущности, эссе — свободные рассуждения на актуальные политические, общественные, культурные темы.

Очередной источник формирования эпических жанров на границе — журналистика. Информация, комментарий, репортаж, передовая (редакционная) статья — публицистические, газетные жанры, со своими критериями и особенностями структуры. Их, несмотря на попытки «точечной художественности» (тропы, интригующий фабульный заголовок), невозможно рассматривать в одном ряду с малыми эпическими жанрами, их природа — иная.

Однако *очерк* — уже жанр на границе. Начинаясь как проблемная статья, репортаж, картинка с натуры, он становится полноценным жанром малой эпической прозы, образуя собственные виды (*путевой — проблемный — научный, очерк-портрет, очерк нравов*), организуясь в циклы, приобретая собственных классиков, работавших преимущественно в этом жанре (Салтыков-Щедрин, Г. Успенский, М. Пришвин, во Франции — А. де Сент-Экзюпери), в отдельные эпохи становясь ведущим жанром («физиологический очерк» в русской литературе 1840-х годов).

В XX веке, особенно после Второй мировой войны, с очерком произошла еще одна трансформация. На основании дневниковых записей, репортажных зарисовок, мемуаров, многочисленных бесед с очевидцами (развитию этого жанра сильно способствовало изобретение портативного магнитофона, а затем и диктофона), архивных исследований создаются уже не отдельные очерки и даже не циклы, а большие, организованные единым замыслом, сюжетно выстроенные *документальные книги*, посвященные какому-то значительному историческому событию, изображенному с разных точек зрения, глазами многочисленных, в том числе рядовых, его участников («Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, 1977–1981).

Общепринятого определения этой жанровой разновидности не существует. Обычно говорят о *документальном романе, документальной книге*, дают технические определения (*магнитофонная литература*) или заимствуют определения из смежных эстетических областей (*романами-ораториями* — называет свои книги работающая исключительно в этом жанре белорусская писательница С. Алексиевич: «У войны не женское лицо», 1985; «Зачарованные смертью», 1993; «Чернобыльская молитва», 1997).

Еще один жанр, пришедший в художественную литературу из газеты, — фельетон. Понятия «фельетон» и «эпиграмма» проделали сходную эволюцию: постепенное сужение значения и выявление жанрового признака. Вначале обозначая материалы, публикуемые на газетном листе-вкладыше (франц. *feuille* — лист, листок), слово стало названием газетной рубрики внизу газетной полосы (профессиональный журналистский термин — *в подвале*), в которой публиковались эссе, театральные рецензии и даже романы (романы-фельетоны), и лишь потом — вида текстов, часто публиковавшихся в качестве фельетона.

Фельетон — это *комический очерк* с сатирической, иронической или юмористической (так называемый *положительный фельетон*) эмоциональной доминантой. «Королями фельетона» (в газетных жанрах в большом ходу такие метафоры) в русской литературе начала прошлого века считались В. Дорошевич и А. Амфитеатров, в советскую эпоху — М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров.

Таким образом, ряд *эпических жанров на границах*⁷⁶ оказывается почти таким же длинным, как жанров «чистого» эпоса: *автобиография, биография, мемуары* разного объема, *дневник, эссе, очерк как малый жанр, очерк как большой жанр* (романизированный очерк, очерк-роман?), *фельетон*.

Следующий резервуар для формирования пограничных жанров — *дидактическая литература* с открытой моральной, религиозной, назидательной тенденцией. Возникающая в фольклоре или на очень ранних стадиях развития искусства в форме элементарных житейских поучений (*пословицы, поговорки, сентенции*), она превращается в короткую *историю с моралью* (*апофезма, хрия, аполог, притча*), в специфические жанры средневековой литературы (*житие* святого как образец для подражания и восхищения), в моралистический, религиозный трактат.

В эпический род дидактическая литература встраивается в форме уже известной нам *басни*, пронизывающей всю толщу эпических жанров *притчи* или *параболы* — *повествования с моралью* (рассказ-притча, повесть-притча, роман-притча, социально-идеологический роман).

⁷⁶ В применении к биографии, мемуарам и близким им явлениям документальной литературы иногда используются термины *промежуточные жанры, промежуточная проза* (см.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 8–10).

В лирике она проникает в *послание* («Письмо о пользе Стекла к высокопревосходительному господину генерал-поручику, действительному Ея Императорского величества камергеру, Московского университета куратору и орденов Белого Орла, Святаго Александра и Святыя Анны кавалеру Ивану Ивановичу Шувалову, писанное 1752 года» М. В. Ломоносова) и составляет существенную часть *эпиграмм* (в широком смысле слова).

В драме — является доминантой таких исторических, существовавших в Средневековье жанров, как *моралите* (персонажи представляют аллегорические олицетворения порока или добродетели), *мистерия*, *мираклъ* (постановки на евангельские сюжеты или сюжеты из жизни святых).

Пограничные жанры: жанровые семейства

Но этим дело не исчерпывается. Несколько собственно художественных эпических (иногда с включением и драматических) жанров могут по структурному или тематическому признаку объединяться в *жанровое семейство*, составить некий вертикальный жанровый срез.

Детективная литература включает в себя не только *роман* в нескольких разновидностях, но и *повесть*, *новеллу* (однако не рассказ!), *драму* — большую группу произведений разных жанров, объединенных *характером фабулы* (загадка — разгадка) и *моральной установкой* (преступление — наказание). Этим термином любят злоупотреблять профессионалы жанра, безмерно расширяя его значение и называя детективом что угодно — от «Одиссеи» до «Преступления и наказания». Истоком классического детектива считается, между прочим, не роман, а новелла — «Убийство на улице Морг» Э. По (1841).

Аналогично обстоит дело с *фантастикой* — междужанровым семейством произведений, в которых либо создается особый «чудесный мир», по многим параметрам противопоставленный миру «нормальному», либо этот нормальный мир изменяется в каком-то одном отношении *явлением «чуда»* (гениальное научное изобретение, пришелец из прошлого или будущего и т. п.).

Фантастическую литературу можно разделить на три большие группы.

Классическая фантастика, фантастика как форма мышления проявляется на всем протяжении литературного развития — от мифов до современной литературы. Произведения с такой установкой, использующие, как правило, прием вторжения «инакого» в привычный мир (причем сами чуждые предметы или персонажи — от дьявола в разных обличьях и оживших мертвецов до чудесных помощников — обычно заимствовались из фольклора или создавались по фольклорным моделям), рассматривают как часть «нормальной» литературы разных эпох. Особенно важна такая фантастика для романтического искусства (Э. По, Э. Т. А. Гофман, ранний Гоголь).

«Романтизм проявил значение фантастики для современности и зафиксировал ее жанровую дифференциацию. <... > К списку канонизированных романтиками жанров, мотивов, приемов последующие без малого два столетия добавили не так уж много»⁷⁷.

Однако в середине XIX века, уже в послеромантическую эпоху, фантастика выделяется в особую область литературы, впоследствии получив название *научной фантастики*, *science fiction*. Мотивировкой чудесного здесь становится научное открытие или изобретение, постоянным сюжетным мотивом — путешествие в будущее или на другие планеты, обычной практикой — создание альтернативного мира. Основоположниками научной фантастики обычно считают Жюль Верна («С Земли на Луну», 1865) и/или Г. Уэллса («Машина времени», 1895). Эта область литературы в XX веке обживает, дифференцируется, вбирает в себя всю проблематику «обычной» литературы — от чистого приключения, авантюры (так называемые *космические оперы*, *космические боевики*) до сложнейшей социальной, психологической и философской проблематики (Р. Брэдли, С. Лем, А. и Б. Стругацкие).

Уже как оппозиция серьезной научной фантастике возникает *сказочная фантастика*, фэнтези, в которой темы, персонажи и приемы как старой фантастики, так и научной используются с моралистической, комической (в том числе пародийной) или игровой установкой. Одним из самых значительных явлений сказочной фантастики XX века стало трехтомное произведение Д. Р. Р. Толкина «Властелин колец» (1954–1955),

⁷⁷ Геллер Л. Поиски в инаком. О литературной фантастике // Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. М., 1994. С. 10.

вызвавшая множество жизненно-культурных (ролевые игры) и собственно литературных подражаний.

Понятие «жанр» используется по отношению к каждой из этих сфер. Но, в сущности, с точки зрения той терминологической системы, которой мы придерживаемся, фантастика, как и детектив, не жанр, а *семейство жанров*, включающее несколько жанровых разновидностей романа (*научно-фантастический роман; авантюрный роман на фантастической основе, космическая опера; философская фантастика; роман-утопия; антиутопия* — терминологические варианты *какотопия, роман-предупреждение*; даже *роман-эпопея* — как *сказочно-героическую эпопею* обычно определяют упомянутую книгу Толкина), аналогичную номенклатуру *повестей*, (*научно*) *фантастический рассказ (новеллу), сказку, драму, балладу* (в ней *фантастическое* или *чудесное* становится просто дополнительным жанровым признаком). Фантастический принцип проникает во все литературные роды, хотя наиболее продуктивным для образования жанров оказывается он в эпосе.

Еще одно жанровое семейство возникает внутри литературы — как целостная реакция, «*направленность*» одного литературного текста на другой, использование *текста-источника* в качестве *темы*, а не простое его цитирование или заимствование отдельных мотивов. Причем понятие *текст-источник* надо понимать в широком смысле: это может быть отдельное произведение, творчество писателя, жанр, тематическая группа произведений, даже целое литературное направление.

Эту группу жанров Б. И. Ярхо называл *стилистической*.

Самый простой способ отношения между двумя текстами — *подражание*: некритическое воспроизведение каких-то особенностей текста-источника. В отличие от *плагиата* (литературного воровства, приписывания себе чужого текста), подражатель создает новое произведение, однако находящееся в нетворческой, рабской зависимости от исходного текста.

Творчество большого писателя, успех отдельного произведения вызывают обычно большое количество подражаний. Волну подражаний в 1820-е годы вызвали «южные поэмы» Пушкина, а в 1840-е — творчество Гоголя (с подражания ему начинали и некоторые крупные писатели). В советской литературе 1960–1970-х годов были распространены подражания «Мастеру и Маргарите», получившие обидное критическое определение «Булгаков для бедных».

Последней по времени книгой, вызвавшей волну подражаний (от пародийных до так называемых *фанфиков* — сочинений читателей по мотивам любимого произведения), была сказочная эпопея Дж. Роулинг о Гарри Поттере. Один русский автор выпустил пятнадцать романов о Тане Гроттер, другой авторский дуэт — четыре тома о Порри Гаттере. На сайте фанфиков про Гарри Поттера — около семи тысяч текстов.

Подражания обычно оцениваются как ученичество (с них начинали многие замечательные поэты — Некрасов, Фет, есть даже работы о «плагиатах» Лермонтова) или *эпигонство*. Однако в эссе Х. Л. Борхеса «Пьер Менар, автор Дон Кихота» привычные оценки подражания как эпигонства парадоксально переосмыслены: человек, переписавший роман Сервантеса с первой до последней строки, становится его автором, ибо это уже другая книга, созданная с иными интенциями, в иную эпоху. Традиционное понимание читательского восприятия и исследовательских интерпретаций как переакцентуации («У каждого читателя свой Гамлет») переносится Борхесом в сферу письма: переписав текст, ты стал его автором.

Подражание, следовательно, может иметь не только эпигонский, но и творческий характер. Иногда оно акцентируется самим автором, становясь заглавием произведения или цикла: «Подражания Корану» Пушкина, «Подражание Шиллеру» Некрасова. Однако в таком случае оно фактически становится другим стилистическим жанром.

В *стилизации* особенности поэтики текста-источника воспроизводятся уже со стороны, с некоторой дистанции (чаще всего предметом стилизации становятся произведения и авторы не современности, а прежних литературных эпох). «Чужой предметный замысел (художественно-предметный) стилизация заставляя служить своим целям, то есть новым своим замыслам. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово»⁷⁸.

Установка на стилизацию была характерна для литературы Серебряного века (проза В. Брюсова, М. Кузмина, Б. Садовского). А. В. Чаянов в 1920-е годы стилизовал тематику и жанры романтической повести вековой давности («Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», 1923; «Юлия, или Встречи на Новодевичьем», 1928).

⁷⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 212.

В *пародии* текст-источник комически трансформируется и деформируется с целью обнажения характера его условности, его литературной природы (*юмористическая пародия*, близкая стилизации) или его дискредитации (*сатирическая пародия*, пародия как таковая).

Признак комического приписывают пародии далеко не всегда. «Хотя в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий»⁷⁹, — утверждал Ю. Тынянов. Однако такие некомические пародии точнее было бы назвать стилизациями (этим термином исследователь не пользовался).

Пародии достаточно четко разделяются по объектам: на отдельное произведение, на автора, на жанр или стиль, на литературное направление. Но теоретически важна прежде всего их родовая дифференциация: пародирование объекта осуществляется, как правило, в формах объекта, с сохранением его родовой природы. Поэтому пародии делятся на *прозаические* (пародии на эпические жанры), *стихотворные* (пародии на лирику) и *театральные* (пародии на драматические произведения, которые могут быть сочинены, как и сами драматические тексты, как в прозе, так и в стихах).

Пародийные произведения, однако, не образуют, подобно фантастике или детективу, иерархическую жанровую систему. Есть фантастические или детективные романы, но нет романов-пародий. В большие жанры эпоса и драмы пародия может входить лишь как структурный элемент (много таких микропародий в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова или в романе В. Набокова «Дар»). Пародия же как самостоятельный жанр обычно меньше (для больших жанров — намного меньше) текста-источника. «По неписаному, но неукоснительно соблюдаемому правилу, хорошая пародия должна быть короче своего образца, иначе она рискует превратиться в вялое подражание. Поэтому все романы, повести, большие рассказы перепеваются в единственно приемлемой форме — короткой

⁷⁹ Тынянов Ю. Н. О пародии (1929) // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 363. См. также другие антологии пародии: Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л., 1960; Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М., 1976; Советская литературная пародия. Т. 1–2. М., 1988.

новелле, сохраняющей в своей композиции основные родовые приметы пародируемого жанра (например, деление на крохотные главки или подзаголовки к рассказу на одну страницу — «роман-эпопея»⁸⁰).

Близким пародии, но имеющим иную целевую направленность оказывается жанр *использования* или *перепева* (это явление встречается лишь в стихотворной пародии). В использовании автор обращается к тексту-источнику как средству для решения других творческих проблем, без всякой полемической или воссоздающей установки. Использование — это, как правило, направленность не *на текст*, а *сквозь текст*. Обычный механизм использования состоит в том, что автор берет размер, интонацию, отдельные образы какого-то известного текста-источника и наполняет его иным содержанием, чаще всего актуально-публицистическим (так, «Современная песня» Некрасова использует лермонтовскую «Колыбельную»).

Ю. Тынянов в сходных случаях говорил о различии *пародийности* и *пародичности* и намечал границу между пародией и использованием, не придавая последнему слову терминологического смысла, обозначая новый жанр как *стиховой фельетон*. «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, например, тематическим или словарным средам, возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии, но ничего общего с нею по функции не имеющее»⁸¹. Использование, при достаточной его краткости, можно сблизить и с *эпиграммой* в современном ее понимании.

Таким образом, *семейство стилистических жанров* охватывает все три литературных рода и включает *подражание, стилизацию, пародию и использование*. Но поскольку их признак-определитель имеет чисто литературную природу (соотношение с текстом-источником), в расширительном смысле эти понятия могут быть использованы в применении практически к любому произведению.

⁸⁰ Кушлина О. Б. Кислые рассказы // Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 181.

⁸¹ Тынянов Ю. О пародии. С. 366–367.

В сущности, на основе глобальной интерпретации стилистических жанров возникла концепция *интертекстуальности* (термин, введенный Ю. Кристевой), согласно которой «нет Бога, кроме Текста» и любое произведение представляет собой бессознательное *использование* прежних текстов или сознательную игру с ними — *подражание, стилизацию, пародию*.

«Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» (Р. Барт)⁸².

Пограничные жанры: жанры на границах родов

Другой путь возникновения новых жанровых образований — освоение *внутренних границ* между самими литературными родами.

Иногда в межродовом духе, как сочетание всех трех «старых» родов, пытаются интерпретировать роман Нового времени: на фоне традиционного повествования в нем обнаруживают драматическое действие, «словесный театр» (Достоевский) и лирический элемент, «ритм лирического целого» (Чехов). Однако такое понимание не представляется убедительным. Примечательно, что лирическое и драматическое начала находят у разных авторов, в разных произведениях. Включение в роман даже развернутых сцен, построенных на диалоге, использование ассоциативной композиции и прямого авторского слова не меняет родовой природы эпоса: повествователь может совсем

⁸² Цит. по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 226.

«раствориться» в персонажах, в «драматической сцене» или же выдвинуть на первый план собственную эмоцию. И то и другое входит в исходную установку романа, в его жанровую конвенцию. В обоих случаях повествование, *событие рассказывания* в конечном счете подчиняет и перерабатывает эпические и драматические элементы, становится формой завершения. Мы сталкиваемся с очередными жанровыми вариациями романа, повествовательной прозы, а не с новым литературным родом.

Более распространенными, причем восходящими не просто к теории, а к творческим экспериментам больших писателей, оказываются попытки не тройного, а двойного синтеза. Наиболее известными стали опыты экспансии на сопредельные территории драматического рода.

Уже современники называли поздние пьесы Чехова *драмами настроения*, акцентируя в них не действенный, а эмоциональный, субъективно-лирический аспект (впрочем, они же, современники, часто утверждали, что Чехов сочиняет *повести*, зачем-то облекая их в драматическую форму: лучше бы он этого не делал). Вл. И. Немирович-Данченко замечал по поводу монологов некоторых чеховских героев: точно Блока читаешь.

А. Блок, издавая свои опыты в области драматургии («Багаганчик», «Незнакомка», «Король на площади»), назвал книгу «Лирическими драмами» (1908). Аналогичное определение стали применять к некоторым пьесам М. Метерлинка, ретроспективно находить «поэтическую лирику» в «Горе от ума». В советской драматургии были распространены жанровые квалификации *лирическая пьеса, лирическая драма, лирическая комедия*.

Под *лирическим* в разных контекстах подразумевается то *характер драматического конфликта*, вырастающего не из интриги, а из устойчивого положения вещей (то есть основой выделения вида оказывается противопоставление внутреннего и внешнего действия), то некая *условность действия и персонажей* (в таком случае лирическая драма противопоставляется бытовой драме), то акцентированность, *выделенность какого-то персонажа*, предполагаемого авторского alter ego, двойника (однако такой герой существовал уже в романтической драме), то *особая речевая манера* (здесь опять возникает противопоставление бытовая речь — поэтическая, часто стихотворная, речь).

Однако даже рассмотрение самых радикальных лирико-драматических экспериментов показывает, что опорное понятие *драма* оказывается для них важнее, чем уточняющее опреде-

ление. Сопоставление блоковских действительно лирических произведений («Незнакомка» и «Балаганчик» вырастают из баллад) с их драматическими аналогами показывает, что поэт должен был учитывать требования рода, в который переоформлял свою эмоцию: действие приобрело линейный характер (исчезли «каждый вечер» лирической «Незнакомки»), появились новые персонажи и соответственно их речевые характеристики, авторская ирония преобразовалась в объективные ремарки.

Лирическая драма стала еще одной *жанровой разновидностью драмы в узком смысле слова*, оставшись по свою сторону границы, не изменив своей родовой природе.

Примечательно, что в «Словаре театра» П. Пави жанры с определением *лирический* отсутствуют. Есть лишь термин «сентиментальная комедия», отсылающий к «слезливой комедии», которая определяется как «жанр, родственный буржуазной драме», то есть драме в узком смысле слова, причем оба термина сопровождаются английским аналогом *melodrama*. Периферийный, малопонятный жанр сводится в конце концов к самой сердцевине драматического искусства, мелодраме, демонстрирующей принцип развивающегося действия, интриги в чистом виде.

Лирическая драма (кроме Блока, можно еще упомянуть М. Цветаеву) оказалась в истории драматургии локальным, не имевшим широкого резонанса экспериментом или псевдонимом иных драматических форм. Театр XX века, когда ему это было необходимо, обращался не к лирической драме, а к «чистой» лирике, но инсценировал ее по законам, не имеющим прямого отношения к лирическому роду.

Аналогом лирической драмы по другую сторону родовой границы можно, наверное, считать так называемую *ролевою лирику* (стихотворения, написанные от лица какого-то героя, персонажа, не совпадающего с авторским Я и лирическим героем), а также *лирические диалоги* (вроде пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» и лермонтовского «Журналиста, читателя и писателя»). Их даже можно объединить — симметричным! — понятием *драматическая лирика*, при четком осознании принципиальной *лирической* природы этого драматического ответа лирической драме. Пограничные жанровые формы подчеркивают существенность самих родовых границ.

Для описания и практического освоения границы между драмой и эпосом больше всего сделал немецкий драматург Б. Брехт. В 1920-е годы он развивал концепцию *неаристотелевской драматургии*, суть которой заключалась в создании *эпического те-*

атра, эпической драмы (эти термины употребляются Брехтом как синонимы, хотя чаще он использует первый).

«Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены»⁸³ — такова исходная установка этой новой драмы.

Повествовательность должна была создаваться с помощью сценических приемов (введение титров, демонстрация на экране документов), но прежде всего — с помощью особой техники актерской игры. «Актеры тоже перевоплощались не полностью — они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу»⁸⁴ (способом такого дистанцирования, постоянной чертой брехтовских спектаклей стали зонги — песни, в которых актеры, выходя из образа, играли уже не персонажа, а отношение к нему).

Этот *эффект очуждения* (термин, аналогичный *остранению* в концепции формалистов⁸⁵) связывался с новым способом воздействия на зрителя. Задачей эпического театра становилось не развлечение, а общественное воспитание «критически мыслящей личности»: «Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и значит, без практических результатов). Все темы и события подвергаются очуждению. Такому очуждению, которое необходимо, чтобы понять их»⁸⁶.

Однако исследователи показали, что приемы повествовательности, *диегизиса* (рассказа) вместо *мимесиса* (показа), существовали в театральном искусстве издавна (греческий

⁸³ Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения? (1936) // Брехт Б. Театр. Т. 5/2. М., 1965. С. 67.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах, — объяснял смысл термина его изобретатель В. Б. Шкловский, позднее признавшись, что слово ненамеренно было написано с ошибкой. — И я тогда создал термин „остранение“; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно „н“. Надо „странный“ было написать. Так оно и пошло с одним „н“ и, как собака с отрезанным ухом, бегает по миру» (Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. С. 15–16, 73).

⁸⁶ Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения? (1936). С. 67.

хор, комментарии в средневековых дидактических жанрах, персонажи-вестники и резонеры). С другой стороны, структура брехтовской драмы была вполне традиционна и позволяла безболезненную интерпретацию средствами аристотелевского театра.

Постановки драм Брехта («Кавказский меловой круг», «Мамаша Кураж и ее дети»), расширив возможности театрального искусства, одновременно продемонстрировали, что конфликт аристотелевской и неаристотелевской драматургии завершился полной победой первой.

Эпический театр с его уничтожением принципа «четвертой стены», обнажением приема, вовлечением в театральное представление зрителя стал частью театральных экспериментов XX века, не отменив, однако, ни старого актерского театра, ни системы Станиславского, основанной как раз не на очуждении, а на вживании в образ. «Чисто эпического театра не существует, так же как театра чисто драматического и „эмоционального“. <...> Эпический театр потерял <... > свою откровенно антитеатральную и революционную направленность и стал просто особым, четко определенным случаем театрального представления»⁸⁷.

Эпическая драма в конце концов осознала себя как еще одна жанровая разновидность драмы в узком смысле слова, оставшись в границах драматического рода. Позднее это признал и Б. Брехт, реабилитировав традиционное драматическое действие. «Шиллер удивительно четко видит диалектику (противоречивое переплетение в соотношении *эпос — драма*. Мои собственные указания, касающиеся эпического театра, часто допускают ложное толкование, так как они носят критически оппозиционный характер и полностью направлены против драматического искусства моего времени, которым пользуются с искусственной недialeктичностью. На самом же деле надо просто снова внести эпический элемент в драматическое творчество, — конечно с противоречиями. Свобода расчета должна быть основана как раз на „захватывающем потоке событий“» (Рабочий дневник. 3.1. 1948)⁸⁸.

Аналогом эпической драмы по другую сторону границы, попыткой альтернативного ответа со стороны эпоса можно считать романы Достоевского. Определяемые как романы-тра-

⁸⁷ Пави П. Словарь театра. С. 434.

⁸⁸ Брехт Б. О литературе. М., 1988. С. 399.

гедии (Вяч. Иванов) или полифонические романы (М. Бахтин), они внешне кажутся драматически разыгранными диалогами с удалившимся за кулисы автором, лишенным, в сравнении с героями, существенного смыслового избытка. И, тем не менее, очевидна их эпическая природа.

«Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль никогда не может быть выражена в другой, не соответствующей ей форме, — разъяснял Достоевский В. Д. Оболенской, задумавшей сделать инсценировку «Преступления и наказания». — Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет» (20 января 1872 г.)⁸⁹.

Наиболее освоенной кажется граница между эпосом и лирикой. Во-первых, здесь имеется группа традиционных исторических жанров, чаще всего определяемых как лиро-эпические (роман в стихах, поэма, баллада). Иногда к ним добавляют басню, оду, сатиру. Присмотревшись к этому ряду, можно заметить, что признаком *лирического* чаще всего оказывается *стихотворная форма*. Повествовательные произведения в прозе приобретают своих стихотворных двойников: роман — роман в стихах, повесть — поэма, новелла — баллада.

Радикальным сторонником противопоставления стихотворной и прозаической формы был В. Ф. Переверзев. Традиционно выделив в своем опыте *эйдологической поэтики* «только три способа композиционного оформления материала» (три рода), он в каждом из них, по аналогии с эпосом, предложил видеть «три вида, различающиеся емкостью образов» (большой, средний, малый), которые, в свою очередь, разделяются на два класса (проза и стихи).

«Мы насчитываем, таким образом, восемнадцать видов поэтических произведений, а находящаяся в нашем распоряжении номенклатура видов исчерпывается только терминами „рассказ“, „повесть“, „роман“, „стихотворение“, „поэма“. Столь разительная диспропорция ясно говорит, что, в сущности, номенклатура видов литературно-художественных произ-

⁸⁹ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. Т. 15. С. 491.

ведений в теории литературы не существует, хотя нужда в ней ощущается»⁹⁰, — сокрушенно заметил теоретик.

Теоретическое конструирование *возможных жанров*, таким образом, не только не решает проблемы характеристики жанров исторических, а создает новые проблемы. Включив в определение жанра стихотворную речь, мы лишь усложняем задачу, ибо в стихотворной форме в разные эпохи реализовывались не только все три рода, но и практически все описанные жанры. Логичнее поэтому считать стих вторичным признаком, а не признаком-определителем, а произведения лиро-эпического рода развести по исходным родовым позициям.

Но даже если признать существование особой группы лиро-эпических жанров, соответствующего им понятия рода, их речевого жанра-прототипа все же не обнаруживается. Лиро-эпические жанры оказываются жанрами на границах, а не продуктами некоего воображаемого лироэпоса.

Стихотворение в прозе (форма, известная благодаря прежде всего Тургеневу) — возвращаясь к нашей трехчленной классификации — логичнее всего определять как прозаическую *лирику*, ту или иную эмоцию, воплощенную в прозе, — еще одну жанровую разновидность лирического рода с балладной, элегической, сатирической и т. д. доминантой.

А лирическую прозу (распространенное в советскую эпоху явление и термин), напротив, — как еще одно *жанровое семейство в эпосе*, включающее роман (редко), повесть, рассказ (но не новеллу!), очерк, мемуары, эссе. Признаком-определителем здесь оказывается выдвигание на первый план события рассказывания и эмоции повествователя и, напротив, ослабление событийного ряда.

Предельные и запредельные жанры: жанровая лестница и жанровая матрица

Как бы мы ни расширяли жанровую номенклатуру, количество конкретных литературных произведений оказывается безмерно больше, чем классификационных классов — жанров

⁹⁰ Переверзев В. Ф. Основы эйдологической поэтики (Введение в литературоведение) // Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 498–501.

и жанровых разновидностей. Соотношения между ними будут отношениями частного и общего.

Внутри самой жанровой системы эта проблема возникает тоже — как проблема взаимоотношения теоретических (существующих как идеальные модели, архетипы) и исторических (реально существовавших и в разные эпохи определенным образом называвшихся) жанров. Наиболее бескомпромиссные теоретики предлагают идти сверху, дедуктивным путем — сконструировать законченную жанровую систему и затем наложить ее на конкретный материал. «Необходимо дедуцировать все возможные комбинации, исходя из выбранных категорий. Мало того, даже если одна из этих комбинаций реально никогда не существовала, мы тем более должны ее описать; подобно тому, как в системе Менделеева можно описать свойства еще не открытых элементов, так и здесь следует описывать свойства жанров, а следовательно, произведений, которых пока еще нет», — утверждает Ц. Тодоров, для которого «исторические жанры образуют часть сложных теоретических жанров»⁹¹.

Простой опыт такой классификации мы видели у В. Ф. Перверзева, который из восемнадцати теоретически сконструированных жанров в реальности обнаружил лишь пять, в то время как множество исторических жанров остались вне системы. Попытка же увеличить число признаков и классов приведет к тому, что классификацией станет практически невозможно воспользоваться.

Иной путь намечался в работе Б. И. Ярхо. Он предлагал, как мы помним, строить «методологию точного литературоведения» эмпирически, снизу, от конкретного материала: осуществлять классификацию и градацию реальных жанров. При таком подходе теоретических жанров окажется всегда меньше, чем исторических, а пустых клеток в жанровой «таблице Менделеева» не будет: она пополняется только при возникновении новых жанров в литературной практике, что, как мы знаем, происходит не так часто.

При построении таблицы (задача пока так и не осуществленная) существенно важным становится не только определение реальных жанров, разновидностей, жанровых семейств, но и более четкое представление структурно-логических отношений между ними.

Очень интересной представляется попутная идея, высказанная много лет назад автором работы о «морфологии новеллы».

⁹¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 16.

Привычно жалуясь на сложность жанровой классификации («Многие *романы* свободно могут быть обозначены как *повести* и обратно, *повести* как *рассказы*, и *повести* и *рассказы* как *новеллы*»), М. А. Петровский заметил: «Гораздо исключительнее случаи, когда мы можем колебаться между характеристиками данного произведения как романа или как рассказа и новеллы. Логическое расстояние здесь уже настолько велико, что оно дает нам основания говорить как бы о двух пределах художественной прозы, о двух *предельных жанрах*. Можно было бы, впрочем, наметить тут еще и некоторые *запредельные* величины: с одной стороны, художественную *хронику* (какой являются, в сущности, „Война и мир“ или „Соборяне“, имеющие, кстати, именно такой подзаголовок!) с другой же стороны — *анекдот*, как некоторое сюжетное целое, еще, так сказать, недоработанное до новеллы»⁹².

Предельный жанр — это, следовательно, идеальная, не имеющая пересечений с другими жанрами, не допускающая сомнений *формула узнавания* внутри каждого рода. Вокруг него нарастают простые и сложные теоретические жанры, затем — исторические жанры.

Запредельные жанры, в терминологии Петровского, это, с одной стороны — первичные речевые жанры, жанры словесности, некие дохудожественные структуры, пограничные с собственно литературными жанрами, а с другой — конструктивные образцы, перерастающие жанр как таковой, произведения с разомкнутой структурой (хроника, в понимании Петровского, в отличие от романа, может быть бесконечной).

Предельных жанров в каждом литературном роде окажется, естественно, по два. Запредельных может быть и больше, ибо граница между литературными и бытовыми, речевыми жанрами, как мы уже видели, мозаична и сами эти жанры подвижнее, хуже изучены и с трудом поддаются определению.

В эпосе верхний предельный жанр очевиден, но исторически сменяется: сначала это *эпопея*, потом — *роман*. На статус нижнего предельного жанра скорее всего должен претендовать *рассказ*: этот жанр менее маркирован и больше связан с внехудожественной речевой реальностью.

Запредельными жанрами для эпоса окажутся снизу не только *анекдот* (короткий устный рассказ с неожиданной концовкой,

⁹² Петровский М. А. Морфология новеллы // *Argv Poetika*. Вып. 1. М., 1927. С. 69–70.

микроромана), но и *афоризм* (пословица, сентенция, гнома, максима) как исток дидактических и размышляющих жанров (басня, разные формы притчи и вообще тенденциозной литературы, эссе).

Если несколько обострить мысль, то можно, вероятно, утверждать, что почвой любой национальной повествовательной культуры оказываются афоризм и анекдот. Дерево русских повествовательных жанров, следовательно, теоретически растет из «Пословиц русского народа» Вл. Даля и собрания анекдотов!

Предлагались и иные варианты исходных жанровых единиц, основанные не на структурно оформленном событии, а на типе повествования, событии рассказывания, повествовательной конвенции, — сказка и рассказ.

«Говоря о самых простых видах повествовательного искусства, о зачаточных его формах, можно назвать две первоосновы: сказку и рассказ. Повествующий *сказку* — вездесущ и всевидящ, он знает все; и слушателю не приходит в голову спросить: откуда ты это знаешь? Форма *рассказа* — повествование очевидца и участника событий. Рассказчик оговаривается, откуда он это знает, и повествует лишь о том, что он сам действительно видел»⁹³.

Не обязательно соглашаться с М. А. Петровским не только в квалификации «Войны и мира» как хроники, но и в определении верхнего запредельного жанра. Скорее, таким жанром для эпического рода оказываются не хроника или какой-то другой романский жанр, а сверхжанровая структура — *цикл*: объединенное общим замыслом собрание эпических произведений разного объема.

Циклизация тоже имеет свои ступени и уровни: *диалогия* («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова), *трилогия* («Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Толстого; «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького), *тетралогия* («Иосиф и его братья» Т. Манна; «Пряслины» Ф. Абрамова).

Дальше начинаются грандиозные, циклопические циклы «В поисках утраченного времени» М. Пруста (семь романов), «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху второй Империи» Э. Золя (двадцать романов), «Человеческая комедия» О. де Бальзака (более сотни романов, повестей, очерков, новелл), пределом которых оказывается только краткость авторской жизни.

⁹³ Рыбникова М. А. Один из приемов композиции у Тургенева // Рыбникова М. А. Избранные труды. М., 1958. С. 195.

В драматическом роде пределы окажутся в непосредственной близости друг от друга: короткая, *одноактная пьеса* — внизу, *многоактная драма* или *комедия* — вверху, причем между тем и другим, кажется, не существует качественных отличий. Может быть, в данном случае лучше говорить не о пределах, а о *структурном ядре* драматического рода («маленькая драма»), вокруг которого формируется историческая жанровая система.

Драма по своей природе не допускает значительного количественного расширения. Ее нижней запредельной формой можно считать короткий *монолог*, *сценку*, *скетч* (комическая эстрадная миниатюра), а верхней — *драму для чтения*, способную расширяться за счет вторичного текста.

В лирике все многообразие исторических жанров расположится между *стихотворением* — малой лирической формой, манифестацией лирики как таковой, с каждый раз заново формируемой эмоциональной доминантой — и *балладой* или *поэмой* (если разделить этот жанр на лирическую и эпическую линии) — большим лирическим жанром на повествовательной основе. Запредельными для лирики окажутся разнообразные формы бытового стихотворчества (в том числе рифмованные *пословицы* и *поговорки*, тексты со сложными функциями — *заклинания*, *молитвы* и т. п.) — внизу и *стихотворный эпос*, *эпическая поэма* — вверху.

Пределами, для лирики и драмы, становятся жанровые формы эпоса, что подчеркивает его центральное положение среди литературных родов. Эпические жанры воспринимаются чаще всего как манифестация литературы как таковой.

В аспекте исторической поэтики жанры, таким образом, оказываются стихийно складывающимся, противоречивым, подвижным множеством, с трудом и не до конца организуемым в систему. «...Давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции. <...> Представить себе жанр статической системой невозможно...»⁹⁴ — такова точка зрения исторической поэтики⁹⁵.

При чисто теоретическом способе классификации жанры сведутся к четко ограниченной, логически неуязвимой «таблице

⁹⁴ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 169–170.

⁹⁵ См. исследования некоторых исторических жанровых «смещений»: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; Историческая поэтика новеллы. М., 1990; Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

Менделеева», воспаряющей над конкретным материалом. «Мы постулировали, что структуры литературы, а следовательно, и сами жанры помещаются на абстрактном уровне, смещенном по отношению к реальным произведениям. Правильнее было бы сказать, что такое-то произведение манифестирует такой-то жанр, а не говорить, что жанр присутствует в самом произведении. Однако отношение манифестации между абстрактным и конкретным имеет вероятностную природу, иными словами, нет никакой необходимости, чтобы произведение верно воплощало свой жанр, это только вероятность. А это значит, что никакой анализ произведений не может, строго говоря, ни подтвердить, ни опровергнуть теорию жанров. Если мне скажут: такое-то произведение не входит ни в одну из ваших категорий, следовательно, ваши категории никуда не годятся, то я могу возразить: ваше *следовательно* неправомерно, произведения не должны совпадать с категориями, выработанными исследователями; произведение может манифестировать, например, более одной категории, более одного жанра»⁹⁶, — образцово изложенный взгляд «чистого» теоретика.

В аспекте практической поэтики жанры можно представить в виде *жанровой лестницы* (или нескольких лестниц), начинающейся с простейших, элементарных, запредельных форм и заканчивающейся в бесконечности сверхжанровых циклических образований или *жанровой матрицы*, представляющей исторический материал в синхронном аспекте, но не выходящей, как при теоретическом конструировании жанров, за его пределы. У такой матрицы будет свое ядро (*предельные жанры*), свой центр (*теоретические*, идеализированные жанры каждого рода — *простые и сложные*) и, наконец, обширная периферия (*исторические жанры*, их изменения в разные эпохи, национальные варианты, терминологические вариации).

Проследить логику *жанровых трансформаций*, способы усложнения исходных структур, их исторические вариации — серьезная, увлекательная и пока не решенная задача.

Теоретическое, историческое и авторское определение жанра

Теперь необходимо поговорить о том, как «устанавливаются имена» (в данном случае — имена жанров).

⁹⁶ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 22.

Теоретические дефиниции систематизирует, дополняет, уточняет литературовед, теоретик литературы. Любая поэтика и теория литературы от Аристотеля до наших дней (и эта в том числе) представляет ретроспективный опыт такой систематизации.

В своей работе теоретик, естественно, опирается на *историческое понимание* жанров, на смысл существовавших в определенной эпоху терминов, которыми пользовались современники — простые читатели и критики.

Наиболее важно среди современников, конечно, мнение самого создателя, *автора*, для которого жанр — не формула узнавания, а *форма творчества*.

Авторское определение жанра может быть зафиксировано в заглавии произведения («Повести Белкина», «Сказка о рыбаке и рыбке»), в его подзаголовке («Медный всадник. Петербургская повесть», «Чайка. Комедия в четырех действиях»), сопровождающих его материалах (мнение Толстого о жанре «Войны и мира» выражено в статье-послесловии — см. выше; о жанре «Пушкинского дома» А. Битов рассуждает в автокомментариях к роману), наконец, в нетворческих рукописях (письма, дневники) и пересказах современников.

Наиболее простой для интерпретации случай — абсолютное совпадение всех трех позиций: автор дает своему тексту жанровую квалификацию, опираясь на жанровое мышление эпохи, и этот термин без сомнений принимает литературовед. «Преступление и наказание» — роман в шести частях с эпилогом, «Ревизор» — комедия в пяти действиях, пушкинский «Сонет» — действительно четырнадцатистишие, описывающее в сонетной форме историю сонета. Конечно, термины *роман* и *комедия* можно сопроводить уточняющими определениями жанровых разновидностей, можно добавить, что Пушкин использует итальянский, а не английский тип сонета (это и сделает теоретик-классификатор), но нет никаких оснований подвергать сомнению авторские определения.

Другой вариант — авторская ориентация на жанровую терминологию эпохи, которую вынужден пересматривать литературовед, потому что позднее смысл терминов изменился. Пушкинские «Повести Белкина» с точки зрения жанровой типологии, конечно, — *новеллы*. Просто в эпоху формирования новой русской прозы границы между малыми и средними жанрами были еще неясны, терминология не устоялась, понятия «повесть», «рассказ», даже «сказка» и «анекдот» употребля-

лись достаточно бессистемно, вперемежку, причем «рассказом» обычно назывались тексты с эксплицитно присутствующим рассказчиком, а в пушкинских текстах рассказчики хотя и названы, но «замаскированы» общим повествователем, самим Иваном Петровичем Белкиным⁹⁷.

В этот же новеллистический ряд мы должны включить и «Бедную Лизу» Карамзина, необыкновенную историю «короткой любви», хотя это произведение привычно называют сентиментальной повестью. Объем текста, специфика драматического действия с кульминационной точкой (самоубийство героини), отсутствие подробной описательности — это, конечно, признаки *новеллы*, а не повести в том понимании, которое обосновывалось выше.

Третий, самый сложный и интересный случай — *индивидуально-авторское* определение жанра. Главная гоголевская книга названа *поэмой*. Но литературоведение рассматривает «Мертвые души» как звено истории русского романа, а не поэмы или лирики, ибо в книге присутствуют все типичные романские признаки: большой объем, типичные фабула и хронотоп плутовского романа, многообразные типы, описательная обстоятельность и романное многоязычие. Активность повествователя (знаменитые лирические отступления) оказывается сопутствующим, индивидуальным признаком гоголевского произведения, но не переводит его в иную жанровую разновидность.

Гоголевское определение, следовательно, не допускает прямого жанрового прочтения, а нуждается в специальном объяснении, которое ищут в параллелях с поэмой Данте и традицией эпической поэмы (эпопеи) вообще (такое понимание предложил уже К. С. Аксаков) или в гоголевской характеристике в «Учебной книге словесности...» (1844–1845) «меньшего рода эпопеи», поразительно напоминающей описание структуры «Мертвых душ»: «В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вживе верную

⁹⁷ См.: Лужановский А. В. Рассказ в русской литературе: Становление жанра. Иваново, 1996. С. 36–94.

картину в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего того, что он заметил во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего. Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим»⁹⁸.

Проблема перекодировки, перевода авторских определений на терминологический жанровый язык неоднократно возникает в русской классике.

«Записки из Мертвого дома» Достоевского — *книга очерков* или *повесть* (в зависимости от того, как мы объясним степень и характер соотношения мира произведения с реальностью). «Записки охотника» Тургенева — цикл *очерков* или *рассказов* (опять-таки в зависимости от акцента на реальности или вымышленности повествования).

Толстовское внежанровое определение *книга* по отношению к «Войне и миру» превратилось в *хронику* (у М. А. Петровского) или *роман-эпопею* (общепринятая точка зрения).

Щедринские *сказки* (иногда они издавались с подзаголовком «сказки для детей изрядного возраста) на самом деле — социально-политические *басни* (аллегорическая установка для них важнее, чем характер вымысла).

Чеховские *комедии* «Чайка» и «Вишневый сад» ничем в структурном отношении не отличаются от драм «Три сестры» и «Дядя Ваня». Это комедии в каком-то специфическом, чеховском смысле, поэтому литературоведы определяют их как *психологические драмы*, *трагикомедии* или просто говорят о чеховском типе драмы, делая индивидуальный вариант жанровым определением.

«Алые паруса» А. Грин назвал *феерией*, но любой справочник характеризует их как *повесть* (иногда с добавлением *романтическая* и т. п.).

Подзаголовок «Архипелага ГУЛАГ» А. И. Солженицына *опыт художественного исследования* интерпретируют как большой документальный жанр — *документальный роман*, *негативную эпопею*.

⁹⁸ Гоголь Н. В. Учебная книга словесности для русского юношества. С. 478–479.

Автор может давать жанровый подзаголовок не всерьез, а играя с читателем. В комментариях к «Пушкинскому дому» А. Битов приводит двадцать восемь вариантов определения жанра собственного сочинения: «Название установилось, зато какое же раздолье открылось в изобретении подзаголовков, определяющих, так сказать, жанр! Жанр-то ведь у меня такой: как назову, такой и будет, жанр... или, как пишет моя пишущая машинка: жарн...»⁹⁹ Среди них наряду с серьезными, реально существующими жанровыми этикетками (конспект романа, филологический роман, петербургский роман) перечисляются такие *жарны*, как роман-протокол, роман-наказание, роман-упырь, роман-пузырь и даже роман-кунсткамера-мой-друг. Особенно часто, как мы видели, прибегают к *жарнам* современные драматурги. В подобных случаях жанровая характеристика становится не внешней, контекстуальной характеристикой произведения, а элементом его художественной структуры, нуждающимся, как и прочие элементы, в обязательной интерпретации. Литературоведам недостаточно 28 битовских определений, и они прибегают к терминам «роман-эссе», «постмодернистский роман» и т. п.

Любое литературное произведение располагается между полюсами общего и индивидуального, стереотипного и уникального, неповторимого *высказывания* и универсального *кода*. Ю. М. Лотман считал *эстетику тождества* и *эстетику противопоставления* разными моделями творчества и восприятия, на основании которых выделяются две большие группы, два класса литературных произведений¹⁰⁰.

Исследователи исторической поэтики говорят о трех больших эпохах литературного развития: архаическом периоде *поэтики без поэтики*, традиционалистском этапе *поэтики стиля и жанра* и возникшей лишь в два последние столетия, начиная с эпохи романтизма, *поэтике автора*.

«Свойственная предшествующему типу художественного сознания стилистическая и жанровая аргументация замести-лась видением историческим и индивидуальным. Центральным „персонажем“ литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики — не СТИЛЬ или ЖАНР, а АВТОР. Тради-

⁹⁹ Битов А. Г. История в четырех измерениях. П. Пушкинский дом. Харьков: М., 1996. С. 392–393.

¹⁰⁰ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 274–281.

ционная система жанров была разрушена, и на первое место выдвигается роман, своего рода „антижанр“, упраздняющий привычные жанровые требования»¹⁰¹.

Как глобальная схема, первоначальный набросок исторической поэтики такое построение перспективно. Но на более конкретном уровне оно сразу же вызывает вопросы и требует разнообразных оговорок.

Граница между *поэтикой жанра* и *поэтикой автора* проницаема, размыта с обеих сторон.

С одной стороны, литература, основанная на эстетике тождества, «формульная литература», не только не исчезла в эпоху господства автора, а, напротив, получила широкое распространение, активно освоила смежные области искусства (кино, театр). Даже в большой, серьезной, высокой литературе последних веков было достаточно писателей, которые не разрушали жанры и упраздняли границы, а использовали вполне традиционные формы (романы Диккенса, Тургенева и Гончарова, новеллы Мопассана и Грина, драмы и комедии Островского).

С другой стороны, творческая индивидуальность автора постоянно проявлялась в литературе доромантической эпохи, в рамках традиционалистского жанрового и стилевого мышления. Оригинальность, новизна могут присутствовать даже в самом стереотипном жанре, хотя и в специфических формах: «К любому конкретному произведению публика подходит с определенными ожиданиями, и оригинальность приветствуется лишь в том случае, когда она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их. <...> Каждая формула имеет свои границы, и в них определена возможность использовать те или иные уникальные элементы, не угрожая разрушением самой формулы. <...> Искусство использовать стереотипные характеры и ситуации таким образом, чтобы они зажили новой и интересной жизнью, особенно важно в формульном искусстве высокого качества...»¹⁰²

Тезис о разрушении жанров в литературе двух последних эпох касается, таким образом, не всей области литературы, а определенной, достаточно узкой, ее части — литературы авангарда. Причем метафора «разрушение» относительна. «Разру-

¹⁰¹ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 33.

¹⁰² Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. С. 38–39.

шить» структуру художник может, только создав новую. Так на месте эпопеи возник роман; отрицая роман, одновременно создавали «антироман» со своими жанровыми признаками; «упраздняя» литературу, на самом деле возвращались к эссе, прямому авторскому высказыванию, которое старше, древнее многих собственно художественных жанров.

Точнее поэтому говорить не о разрушении, а об изменении, трансформации жанровых структур, моделей, формул, стереотипов и архетипов. Роман же оказывается скорее не антижанром, отрицающим все предшествующие жанровые традиции, а метажанром, синтетическим жанром, вбирающим, включающим их в себя. Поэтому М. М. Бахтин, говоря о романизации всей литературы и исследуя прежде всего роман, всегда напоминал о других жанрах и их роли как представителей творческой памяти в процессе литературного развития.

Различие между эстетикой тождества и эстетикой противопоставления в жанровой плоскости, вероятно, в том, что в первом случае жанр действительно является *формулой узнавания*, во втором — *задачей*, для решения которой эту формулу надо предварительно составить. В первом случае, для того чтобы открыть дверь, надо подобрать ключ из готовой связки, во втором — сначала этот ключ сделать (для чего у каждого хорошего мастера имеются заготовки).

Жанр одновременно категория простая и сложная, элементарная и интегрирующая. Встречая даже самого неискущенного читателя у порога конкретного произведения (в виде названия серии, подзаголовка, даже внешнего впечатления — *толстая книга, строчки в столбик*), жанр может стать одним из главных ориентиров интерпретатора: определение, скажем, «Бесов» (социально-идеологический, памфлетный, философский, полифонический роман?), «Мастера и Маргариты» (сатирический роман, мениппея, роман-миф?), «Чевенгура» (сатира, утопия, антиутопия?), других *индивидуальных жанров* последних столетий уже в значительной степени предопределяет понимание их художественного смысла.

Проходя по жанрово-родовой лестнице сверху вниз, от общих свойств литературного образа мы добираемся до конкретного текста. Следующий логический шаг будет уже шагом внутрь его собственной структуры. Но и этот шаг невозможно сделать, не учитывая вроде бы абстрактной категории рода.

Глава четвертая

СТРУКТУРА

ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Язык и мир: базовые уровни

В неоконченном романе М. Булгакова главный герой, абсолютно одинокий, потерявший даже любимую кошку, потерпевший катастрофу с изданием первого романа, перечитывает свой текст: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, которые описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и я не раз жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!»

Дальше эти движущиеся, звучащие цветные картинки описаны подробнее: комната, вьюга за окном, звуки рояля и гармоники, чьи-то печальные голоса; ночь над Днепром, лошадиные морды, лица людей в папах, угрожающий свист шашек; бегущий человек, выстрел, черная лужица на снегу у его головы; луна, грустные, красноватые огоньки в селении. «Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу...»¹.

Как объяснить эту писательскую игру? На самом деле Булгаков фиксирует парадокс межродовой трансформации: герой-автор вдруг понимает, что по мотивам романа сочиняет пьесу.

¹ Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М., 1990. С. 434–435.

Но это описание можно интерпретировать как универсальное изображение процесса читательского восприятия и связанных с природой искусства эстетических коллизий: вот *плоская страница*, на которой почему-то шевелятся люди, — из нее вдруг выступает что-то цветное, *трехмерная коробочка-картинка*, — и: *сквозь строчки видно!*

Переводя булгаковские метафоры на более строгий терминологический язык, мы оказываемся в центре теоретической проблематики, связанной с пониманием природы литературного текста.

Ответы на вопрос: «*Что видно сквозь строчки? (И видно ли что-нибудь сквозь них вообще?)*» — приводят к принципиально разным представлениям о структуре литературного произведения и, соответственно, к *разным поэтикам*.

Первый ответ (он объединяет ранних формалистов, ранних структуралистов, специалистов по «лингвистической поэтике») таков: сквозь строчки не видно ничего, смысл поэтического целого складывается из семантики отдельных слов и предложений.

Грамматика *поэзии* — это поэзия *грамматики* (перефразируя заглавие знаменитой статьи Р. О. Якобсона)². Другая статья Р. О. Якобсона, написанная совместно с К. Леви-Строссом, была посвящена как раз грамматическим приключениям и разнообразным трансформациям заглавного существительного *Les chats* в бодлеровском сонете³: булгаковский кот с этим не согласился бы.

«Материалом поэзии являются не образы или эмоции, а слово. Поэзия есть словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Старый школьный термин „словесность“ в этом смысле вполне выражает нашу мысль»⁴.

«Материал, с которым работает история литературы, имеет языковую природу — будь то темы, мотивы, повествования или описания. Таким образом, история литературы не будет состоятельна до тех пор, пока не станет историей слов»⁵.

² См.: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии (1961) // Семиотика. С. 462–482.

³ Якобсон Р., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера (1962) // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 231–255. Ср.: Мунэн Ж. Бодлер в свете критики структуралистов (1967) // Там же. С. 395–403.

⁴ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 22.

⁵ Риффатер М. Формальный анализ и история литературы (1970) // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 40.

Такую теорию, существовавшую в разные эпохи, но особенно влиятельную в XX веке благодаря бурному развитию лингвистики и экспансии ее методов в другие области гуманитарного знания, в том числе в науку о литературе, М. М. Бахтин назвал *материальной эстетикой*.

Особое внимание к *материи*, к *форме* литературного произведения, собственно к словесности объяснялось, между прочим, и тем, что в рядовой критике и академическом литературоведении долгое время (да и сегодня) трактовалось о *содержании* без особого внимания к способам его словесного воплощения.

Этой дилемме (слова без картинка или картинка без слов) М. М. Бахтин противопоставил третью, парадоксальную, диалектическую позицию, тоже имеющую глубокие корни в классической эстетике: литературное произведение не существует без языка, но оно существует не только в языке.

«Язык для поэзии <...> является только *техническим моментом*. <...> Язык в своей лингвистической определенности в эстетический объект словесного искусства не входит. <...> Громадная работа художника над словом имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто *имманентный характер*: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а *путем имманентного усовершенствования* его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого»⁶.

Это вырастающее на границах слов новое образование М. М. Бахтин чаще всего называл *эстетическим объектом*, иногда традиционно *образом* («...Компоненты <...> мы можем назвать и образами, понимая под этим не зрительные представления, а оформленные моменты содержания»⁷) или даже *тематическим событийным миром* («Между тем тематический мир в его широком понимании и лингвистическое слово лежат в совершенно разных планах и измерениях»⁸).

Понятие *мир* мы и сделаем основополагающим в дальнейших рассуждениях, ибо оно, при всей метафоричности, самой

⁶ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 302, 304–305 (авторская разрядка в текстах Бахтина здесь и далее заменяется курсивом).

⁷ Там же. С. 308.

⁸ Там же. С. 309.

семантикой фиксирует связь между произведением и действительностью (*реальный мир, художественный мир*) и отвечает природе читательского восприятия (булгаковская *трехмерная коробочка*, которая видна *сквозь строчки*, — это и есть вырастающий на границах слов мир).

Литературное произведение состоит из *языка* и *мира*: это первое принципиальное разграничение в его структуре. Причем эти эстетические реальности неразделимы, но находятся в разных плоскостях: глядя *на* страницу и видя только слова, мы теряем мир; глядя *сквозь* страницу в мир, мы должны перестать воспринимать текст в его лингвистической определенности.

Лингвист, подходящий к произведению со своими специальными задачами, видит в нем только текст, манифестацию языка («Роль Пушкина в истории русского литературного языка»). Наивный читатель, напротив, как правило, имеет дело с ценностями мира, не обращая внимания на то, из чего они вырастают.

Задачей специалиста-литературоведа (разделяющего эти теоретические установки) становится исследование взаимосвязей, процесса *трансформации текста в мир* при отчетливом понимании их разноприродности. Он вынужден как бы попеременно надевать разные очки: линзы для близоруких позволят четко рассмотреть фактуру, материю *текста*, очки для дальнозорких — увидеть *мир в целом*. Попытка нацепить все сразу, скорее всего, приведет к смешным смещениям и накладкам, очертания объектов совершенно исказятся.

Понятие художественного произведения как «всеохватывающего единства», «замкнутого мира самого по себе» (Гегель) возникло уже в классической эстетике. В современном литературоведении термин *мир* популярен, но его понимание зачастую так и не выходит за рамки метафоры, приобретая к тому же практически безразмерный характер.

Существуют работы о «мирах» «Евгения Онегина» и «Братьев Карамазовых», Гоголя и Тургенева, Чехова вообще и чеховской прозы в частности, Фета, Кузмина и «Стихов о Прекрасной Даме» Блока, сказки и романтизма. В библиотечных каталогах можно отыскать сборники под неожиданными («В мире Добролюбова» — миры, следовательно, создает и критик!) или глобальными («В мире отечественной классики», «О художественных мирах») заголовками.

Придать понятию большую конкретность пытаются с двух разных сторон. «Поэтический мир автора — это те постоян-

ные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения на разных уровнях, в самых разных аспектах, компонентах и т. п. Поэтический мир можно представлять себе в виде набора подобных единиц (условно тем); «Весь этот мир характерных мотивов и объектов одного автора в поэтике выразительности называется *поэтическим миром*» — таковы исходные установки «поэтики выразительности», разрабатываемой А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым.

ПМ (так сокращают свой термин исследователи), следовательно, относится к творчеству автора в целом («Всякий конкретный текст рассматривается как перевод некоторой локальной темы на язык поэтического мира автора путем ее *совмещения* с постоянными») и имеет, скорее, не изобразительный, предметный, а выразительный, эмоциональный характер. «Мысли и темы» в конкретном анализе явно преобладают над «объектами».

Так, двумя постоянными темами, чертами ПМ Пастернака А. К. Жолковский считает «тему „контакта“ между повседневными малыми проявлениями человека и великими проявлениями жизни и вселенной» и «тему „высшей фазы“ или „великолепия“», но исследует их через «функции окна как готового предмета». В статье «Черты поэтического мира Ахматовой» Ю. К. Щеглов в качестве близких, практически синонимичных понятию ПМ, использует термины *тематический комплекс, модель мира, «базисные» идеи, тематическое ядро, «личная философия»*⁹. Конкретные различия между ними и сама структура ПМ остаются непроясненными.

Сходное значение придавал этому термину и Ю. М. Лотман. «Художественный мир (или, по выражению Б. М. Эйхенбаума, «онтология поэтического мира») — не текст, и то, что было предметом нашего внимания, не может быть приравнено к структуре того или иного стихотворения. Художественный мир относится к тексту так, как музыкальный инструмент к сыгранной пьесе. Структура музыкального инструмента не является объектом непосредственного жизненного переживания, но она потенциально содержит в себе множество возможностей, выбор и комбинация которых образуют пьесу»¹⁰.

⁹ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 213, 214, 215, 226, 262–263.

¹⁰ Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева (1990) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 170.

М. Л. Гаспаров, напротив, строит свое определение, пытаясь максимально уточнить понятие и сузить термин. «В литературоведении и критике есть употребительное выражение: „художественный мир“: художественный мир такого-то произведения, автора, направления. Обычно оно имеет значение очень неопределенное и расплывчатое: когда хотят сказать, что стихи Пушкина по содержанию не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: „В стихах Пушкина совсем иной художественный мир“... В таком употреблении, несомненно, оно малосодержательно и не выводит нас из круга досадных тавтологий.

Тем не менее, слова „художественный мир“ могут быть наполнены содержанием вполне конкретным, точным и важным. Художественный мир — это тот мир, который реально изображается в литературном произведении (а не только воображается за ним и вокруг него), то есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов»¹¹.

В конкретных анализах М. Л. Гаспарова понимание мира как списка предметов, каталога образов конкретизируется и предлагаются разные методики работы с ним.

Одна версия — «по частям речи»: «Мы вычитываем и выпиываем из стихотворения сперва все существительные (по мере сил группируя их тематически), потом все прилагательные, потом все глаголы. И из этих слов перед нами складывается *художественный мир* произведения: из существительных его *предметный* (и понятийный) состав; из прилагательных его *чувственная* (и эмоциональная) окраска; из глаголов действия и состояния, в нем происходящие»¹².

Другая — частотный словарь избранного объекта: «Частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) вот что такое „художественный мир“ в переводе на язык филологической науки»¹³.

Если концепция «поэтики выразительности», «снимая» конкретную структуру, возводит ПМ к характерным мотивам, ключевым темам писателя, то представление о мире — частотном словаре опасно приближает его к лингвистике. Помимо пробле-

¹¹ Гаспаров М. Л. «За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 187.

¹² Он же. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Там же. С. 14.

¹³ Он же. Художественный мир М. Кузмина. Тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Там же. С. 416.

матичности такой установки в общетеоретическом плане, о чем уже шла речь ранее, возникает трудность в ее последовательной реализации, связанная с характером материала.

М. Л. Гаспаров (вслед за Б. И. Ярхо) разрабатывает теорию мира как тезауруса на материале лирики, коротких стихотворных произведений. Но словарь-тезаурус «Евгения Онегина», не говоря уже об «Анне Карениной», вряд ли может служить непосредственным материалом для интерпретации, во-первых, из-за своей громоздкости (материалом для анализа художественного мира Кузмина у М. Л. Гаспарова послужили 25 стихотворений, причем тезаурус был составлен лишь для существительных, потому что «систематизация прилагательных, а тем более глаголов и наречий разработана еще недостаточно»; предметом анализа, таким образом, оказались 285 слов, 500 словоупотреблений: в прозе такую выборку дадут уже первые восемь-десять страниц), во-вторых, из-за романного разногласия, сложного соотношения речи героев и повествователя, которое трудно отобразить в словарной форме.

На практике недостаточность чисто «грамматического» понимания мира ощущает и М. Л. Гаспаров, используя в своих разборах такие «общие его характеристики», как *пространство, время и точка авторского (читательского) зрения*, конкретизируя эту точку зрения уже совсем неграмматическими понятиями («Первая строфа — это взгляд вверх... Вторая строфа — это взгляд вокруг... Третья строфа это взгляд внутрь»), обращаясь к метафорическим, практически неverified определяющим («Представим себе „мир Цветаевой“ как разомкнутое кольцо, вроде подковообразного магнита» — о «Поэме воздуха»).

Логичнее поэтому поискать середину между этими двумя полюсами, помня замечание М. Л. Гаспарова о «мире, который *реально изображается* в литературном произведении» (из чего не обязательно следует вывод о существительных-предметах).

Вспомним еще раз булгаковский взгляд *сквозь* строчки: в воображении читающего текст героя возникает *трехмерная* коробочка, в которой течет *время, движутся фигурки, шевелятся люди, бегут и падают человечки*. Удивительно похоже на него пастернаковское определение «творчества и чудотворства» в стихотворении «Август»: «*Образ мира, в слове явленный*».

Мир, являющийся в словах, видимый *сквозь* строки, имеет *пространственно-временные координаты* (1), в которых существуют, пребывают какие-то *люди* (2), *взаимодействующие между собой* (3).

Пространство и время — действие — персонажи — базовые структурные уровни (или просто уровни) художественного мира.

Представление об уровнях (слоях, пластах, сферах, аспектах) художественного произведения стало в поэтике почти общепринятым. Вероятно, ближайшим образом оно восходит к работам польского исследователя Р. Ингардена, который, ссылаясь на Аристотеля, выделял в художественном произведении четыре слоя: слой языковых звучаний — смысловой слой — предметный слой, изображенный мир — видовой слой, «конкретное зрительное явление, которое мы переживаем, наблюдая данную вещь»¹⁴.

Эту категорию иногда пытаются оспорить: «Понятие *уровни текста* весьма проблематично. В линейной манифестации текста (т. е. в той, которая, собственно, и предстает читателю) нет никаких уровней. <...> Поэтому понятие уровни текста — понятие чисто теоретическое; оно принадлежит метаязыку семиотики»¹⁵.

Следует, однако, возразить, что эти феномены все-таки *есть*, причем они существуют не только в метаязыке семиотики, но и в читательском восприятии. Ведь после прочтения художественного текста мы можем описать как место, где происходит действие, так и само действие; поспорить о том, похож или нет герой экранизации на литературного персонажа. То есть наше восприятие преобразует линейную манифестацию текста в иные последовательности, ряды, которые нужно как-то обозначить, назвать (почему бы не уровнями?).

Особое, парадоксальное бытие литературного произведения замечательно описывает М. М. Бахтин: «Нам совершенно нечего бояться того, что эстетический объект не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении; он не становится вследствие этого какою-то мистической или метафизической сущностью; в том же самом положении находится и многообразный мир поступка, бытие этического. Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством и с правом, более того — эти ценности осмыс-

¹⁴ См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

¹⁵ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста (1979). М.; СПб., 2005. С. 29.

ливают и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность»¹⁶.

Другой вопрос, что в понимании конкретного перечня уровней, способов их взаимосвязи, их номинации отсутствует какое бы то ни было единство¹⁷.

Если согласиться с предложенным членением, то исходная структура изображенного мира оказывается подобной (изоморфной) миру изображаемому и, кроме того, соотносится с общенаучной, философской категорией «картина мира» как целостным научным представлением о действительности, характерным для той или иной эпохи (геоцентрическая и гелиоцентрическая картина мира, картина мира Ньютона и Эйнштейна).

Художественный мир в этом смысле — это *возможный мир*, в котором в разной степени эстетически преобразованы, трансформированы черты обыденно-бытовой и научной картины мира.

Категорию «художественный мир» мы будем относить прежде всего к *отдельному произведению*. Причем она имеет не оценочный, а аналитический смысл: *мир* строится и в самом плохом романе, но отсутствует даже в замечательном философском или моральном трактате: там есть лишь система мыслей, идей.

Конечно, это понятие можно применить к творчеству писателя в целом и даже к литературному направлению или жанру (художественный мир романтизма или баллады). Но нужно понимать, что оно сразу приобретает не эстетически-реальный, а *исследовательски-конструктивный* характер (мир «Весенней грозы» или «Сказки о царе Салтане» создан автором и воспринимается любым читателем в его естественной це-

¹⁶ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 309.

¹⁷ Ср.: Лихачев Д. С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 101–194; Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 3–8; Гаспаров. Избранные труды. Т. 2. С. 11–14; Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. С. 83–112. Характерно, что в разных статьях «Литературного энциклопедического словаря» (М., 1987) — «Образ художественный», «Поэтика», «Структура литературного произведения», «Структурная поэтика» — дается крайне противоречивая информация об уровнях и элементах и констатируется, что «не достигнуто единство в выделении структурных уровней литературного произведения» (С. 426, В. С. Баевский); «казалось, что художественный мир ничем не отличается от действительного мира; поэтому здесь еще не выработана даже общепринятая классификация материала» (С. 295, М. Л. Гаспаров.).

лостности — мир Тютчева или сказки как жанра конструируется исследователем). Однако и в данном случае под *миром* предпочтительнее понимать нечто *изобразенное*, пластически выраженное.

Темы, установки, мысли и прочий «музыкальный инструмент», благодаря которому мир создан, логичнее вслед за Б. М. Эйхенбаумом называть *поэтической онтологией*, или вслед за М. М. Бахтиным — *формообразующей идеологией*, или, например, *художественной философией*. В любом случае это глубинный уровень произведения или творчества, порождающий мир, но не являющийся его видимой частью.

Структура художественного мира, естественно, зависит от специфики литературного рода. Однако объективные роды, эпос и драма, имеют между собой гораздо больше общего. Мир лирического произведения может строиться существенно иначе.

Поэтому предметом наших рассуждений станут объективные роды и те жанры лирики (лиро-эпические), которые используют относительно детализированные пространственно-временные образы. Разговор о специфике лирического мира мы откладываем на конец этой главы.

М	ПЕРСОНАЖИ
И	ДЕЙСТВИЕ (Сюжет и фабула)
Р	ПРОСТРАНСТВО — ВРЕМЯ (Хронотоп)
Я З Ы К. Художественная речь	

Художественная речь

Поскольку речевой уровень занимает скромное положение в структуре произведения, которую мы выстраиваем, дадим обзор его элементов крайне лапидарно. Стилистике художественной речи посвящены многочисленные специальные пособия¹⁸.

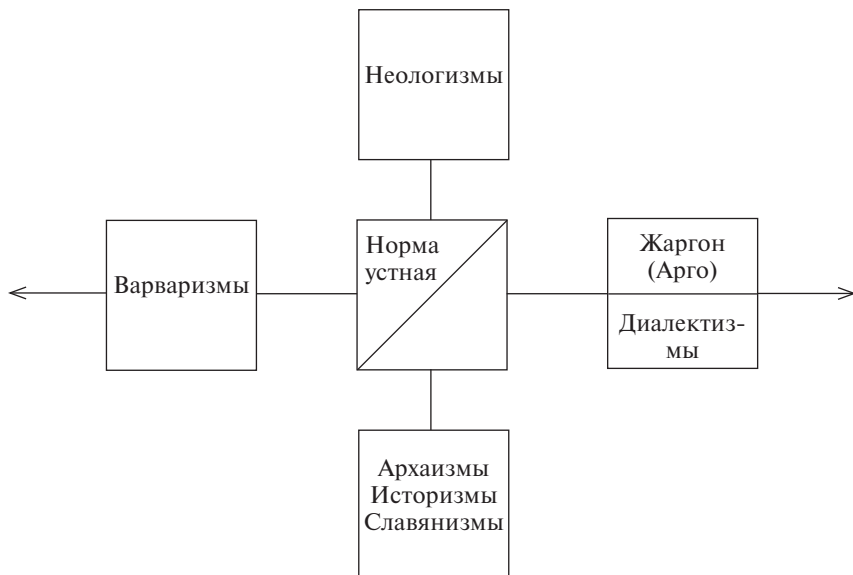
Уровень художественной речи включает три основные группы элементов: систему *стилистических пластов*, систему *тропов* и систему *ритмической организации* произведения.

¹⁸ См.: например: Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983.

Стилистические пласты языка

Стилистические пласты языка выделяются на фоне *нормы*: общеупотребительной, общелитературной речи, в ее письменном и устном виде. Эта нормативная лексика создает основу, речевую канву любого художественного произведения.

Стилистически окрашенные слова — это отклонение от нормы, связанное с социальным или территориальным употреблением, а также с историческим развитием языка.



Отклонения от нормативного ядра языка можно представить в виде двух шкал, исторической (диахронной) и современной (синхронной) осей. На диахронной оси находятся группы лексики, которые выделяются и осознаются по признаку новизны или устарелости по отношению к современному состоянию языка.

В прошлом по отношению к норме находятся архаизмы, историзмы и славянизмы.

Архаизмы — слова, воспринимаемые как устарелые, «обветшалые» (Ломоносов), потому что вытеснены *новыми словами* для обозначения тех же самых предметов и явлений (недоросль — подросток, опочивальня — спальня, виктория — победа).

Историзмы — слова, устаревшие по причине исчезновения *самых предметов или явлений* (боярин, помещик, земство, нэпман, пионер).

Славянизмы — слова, заимствованные *из церковнославянского языка* и включающие как архаизмы, так и историзмы (брег, десница, батог, вира, мыт).

Все три группы художественной речи можно объединить понятием *архаизмов в широком смысле слова*.

Неологизмы — новые, необычные, ранее не существовавшие в нормативном языке слова. Неологизмы возникают либо как *языковые*, обозначающие новые, ранее не существовавшие предметы и явления (научные открытия, технические изобретения), либо как *индивидуальные*, собственно художественные, поэтические изобретения. Особенно активно такие неологизмы придумывали футуристы, выдвинувшие теорию самовитового (оригинального слова). Из подобных слов почти полностью состоит стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом»; многочисленные авторские неологизмы встречаются в поэзии В. Маяковского. Авторские неологизмы либо, подобно общеязыковым, постепенно становятся привычными, нормативными, общепотребительными словами, либо навсегда остаются свидетельством авторского усилия с помощью новых слов по-новому увидеть и показать читателю мир.

Варваризмы (заимствования) — слова, которые в данном контексте осознаются как чужие, непривычные, экзотические. Понятие варваризмов исторически меняется и свидетельствует о наиболее тесных контактах с данной культурой и языком. В Древней Руси, во время монголо-татарского нашествия, множество заимствованных слов появилось из тюркских языков, в эпоху Петра I в качестве языков-доноров выступали немецкий и голландский языки, в эпоху Екатерины II — французский, сегодня большинство заимствований — англоязычные (менеджмент, прайм-тайм, презентация). Область варваризмов на синхронной шкале может быть обозначена по отношению к норме как *чужое*.

На противоположном полюсе от нормы по синхронной шкале языка оказывается область *своего*: здесь располагаются лексические пласты родного языка, однако воспринимающиеся как ненормативные и, следовательно, приобретающие при использовании в литературном произведении особый смысл.

Диалектизмы — слова, употребляющиеся на определенной территории, главным образом в простонародной, крестьян-

ской среде. В русском языке существуют два основных диалекта: южнорусский (буряк — свекла, гутарить — говорить) и севернорусский (орать — пахать, стая — постройка для мелкого скота).

Жаргон (арго) — лексический пласт, включающий слова, употребляющиеся в определенной социальной или профессиональной среде (последнюю группу слов иногда называют также *профессионализмами*). В зависимости от области употребления выделяют школьный, студенческий, политический или воровской жаргон, профессиональную лексику летчиков, учителей, художников или актеров.

Диалектизмы и жаргон близки друг другу, как двоюродные братья. Их можно определить и с помощью одного термина, с соответствующим эпитетом: диалект — это социальный жаргон; жаргон — это территориальный диалект.

В художественной литературе стилистически окрашенные слова имеют различные функции. Основные функции стилистических пластов таковы:

1) обозначение новых, не существующих в данной культуре понятий, предметов и явлений: неологизмы, варваризмы;

2) характеристика эпохи, места и времени действия (так называемый *местный колорит*): архаизмы, варваризмы, диалектизмы, жаргон;

3) речевая, психологическая характеристика персонажа: все лексические группы;

4) создание ораторской интонации, высокого стиля: архаизмы в широком смысле, иногда — неологизмы;

5) создание комического эффекта, снижение стиля: все группы лексики.

ТРОПЫ

Троп (греч. «оборот») — слово, употребленное в переносном значении.

В отличие от стилистических пластов, тропы, как правило, формируются внутри нормативной языковой системы за счет разнообразных переосмыслений, сдвигов значений слов или необычного сочетания нескольких слов. Тропы издавна считались признаком особой «художественности» речи, поэтому именно их не всегда оправданно называют «образами» (на самом деле в произведении образом является все: и слова, и персонажи, и действие, и хронотоп).

Старые античные риторика (откуда в большинстве своем и позаимствована наша терминология) перечисляли и определяли десятки тропов. Основные, наиболее распространенные тропы можно представить в виде своеобразной стилистической лестницы, идя от более простого к более сложному.

Лестница тропов

Эпитет

Сравнение

Метафора

Метонимия

Синекдоха

Перифраз

Гипербола

Оксюморон

Ирония

Эпитет (греч. «приложенный») — как правило, *определение*, выражающее, однако, не логический признак (железный сундук), а *оттенок значения*, эмоциональное отношение (железный век, железный человек). В фольклоре существуют так называемые *постоянные эпитеты* (поле ровное, добрый молодец, красна девица), отражающие идеальный признак предмета и потому называемые украшающими. *Индивидуальные эпитеты*: а) *детализируют* изображение, пейзажа или персонажа («Лишь паутины тонкий волос / Блестит на праздной борозде» — Тютчев); б) выражают *авторское отношение* («И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, / Такая пустая и глупая шутка» — Лермонтов).

В старой поэзии были распространены *составные эпитеты* (лира сладкострунная — Державин; длань незримо-роковая — Тютчев). Грамматически самый распространенный эпитет — *прилагательное при существительном*. Однако эпитеты могут быть выражены *деепричастием* или *наречием при глаголе* («И вся дубрава зашумит широколиственно и шумно» — Тютчев), *существительным* («Пора, дитя мое, вставай» — Пушкин), *приложением*, в том числе развернутым («Но наше северное лето, карикатура южных зим...» — Пушкин). Сочетанием существительного с прилагательным могут образовываться и другие тропы: метафора, оксюморон (см. далее).

Сравнение — уже не просто акцентирование, выделение признака, как в эпитете, а *открытое, грамматически оформ-*

ленное сопоставление с другим предметом или явлением, в котором выделенный признак представлен отчетливо (голубые глаза — голубые, как небо, глаза). Структурно в сравнении представлены три элемента: а) предмет сравнения (глаза); б) образ, с которым сравнивается предмет (небо); признак, основание сравнения (голубой). Грамматические признаки сравнения: союзы *как, словно, будто, подобно*; творительный падеж существительного (звездой блестят ее глаза — ср. ее глаза блестят, как звезды); сравнительная степень признака (девичьи лица ярче роз).

Развернутое сравнение представляет собой цепочку тематически или метафорически связанных сравнений, становящуюся основой композиции произведения (как правило, лирического), или его части («Парадом развернув моих страниц войска...» — «Во весь голос» Маяковского).

Отрицательное сравнение — примета фольклорного стиля или подражания, стилизации под него («Не осенний мелкий дождичек / Брызжет. Брызжет сквозь туман: / Слезы горькие льет молодец / На свой бархатный кафтан» — Дельвиг).

Метафора (греч. «перенос») — *перенос значения* с одного предмета на другой *по сходству*; структурно метафора — *сокращенное сравнение*, маленькая загадка, в которой по переносному значению можно восстановить исходное значение и признак, основание для сравнения («Отговорила роща золотая / Березовым веселым языком» — Есенин: шум листьев как человеческий разговор). Языковыми, *стертыми метафорами* переполнена наша речь (солнце *встает и садится*; глазное яблоко; нос корабля).

Олицетворение — метафорический перенос человеческих свойств на природу, часто передается цепочкой однородных метафор («Поют деревья, блещут воды, / Любовью воздух растворен, / И мир, цветущий мир природы, / Избытком жизни упоен» — Тютчев).

Распространенная метафора (как и сравнение) может стать основой композиции произведения («Дорога жизни» Пушкина).

Сравнения и метафоры — признак украшенной, поэтической, художественной речи, но их место на ценностной шкале языка не закреплено. Они могут создавать как поэтический, возвышающий, так и комический, снижающий эффект (шуточный пример И. Бродского: *глаза как бирюза и глаза как тормоза* — восходящее и нисходящее сравнения).

Метонимия (греч. «перемена имени») — *перенос значения по смежности*, по реальному контакту предметов или явлений в пространстве или времени (класс слушает — то есть школьники в классе; «читал охотно Апулея, а Цицерона не читал» — то есть книги этих авторов).

Синекдоха (греч. «соотнесение») — *перенос значения с части на целое или с целого на часть*, в том числе *употребление единственного числа вместо множественного* («Швед, русский колет, рубит, режет» — изображение Полтавской битвы у Пушкина). Синекдоху считают разновидностью метонимии или самостоятельным, отдельным тропом.

Метафору, метонимию и синекдоху можно наглядно представить в виде фрагмента, эпизода воображаемого кинофильма. Метафора — это *монтаж, столкновение* двух кадров-значений, производимое создателем метафоры. Метонимия — *панорама, сдвиг* воображаемой кинокамеры. Синекдоха — *укрупнение* в кадре, *выделение детали*.

Следовательно, метафора — наиболее индивидуальный троп, потому что столкновение значений по любому, даже самому ассоциативному признаку производит создатель, сочинитель метафоры (поэтому метафорической в широком смысле называют любую «украшенную», использующую разнообразные тропы устную или письменную речь). Метонимия же и синекдоха опираются на объективные взаимосвязи обозначаемых предметов, поэтому языковые и индивидуальные, поэтические метонимии оказываются близки.

Перифраз (греч. «окольная речь, пересказ») — замена слова, прямо обозначающего тот или иной предмет или явление, *иносказательным, описательным выражением*; указание одного или нескольких *признаков* этого предмета (*полночное светило* — луна; *колыбель революции, вторая столица, город на Неве, Северная Пальмира* и т. п. — Петербург). Перифраз, как правило, — *развитая, развернутая метонимия*. Перифраз характерен для книжной и публицистической речи. Функции перифраза: а) создание высокого стиля (в одах XVIII века и последующих подражаниях-стилизациях); б) создание эффекта поэтичности, лиризма (у Карамзина и других сентименталистов); в) ироническое обыгрывание, пародирование лиризма, переходящего в жеманность (вместо «юная питомица Талии и Мельпомены» скажи просто «молодая актриса» — Пушкин); г) борьба с *тавтологией* и грубостью словесного выражения; в первом случае перифразами заменяют часто повторяющиеся

слова (автор «Войны и мира» — Толстой), во втором — слова, неудобные к употреблению, грубые, вульгарные и пр.; такой перифраз называется *эвфемизмом* («этот стакан нехорошо себя ведет» вместо *воняет* — Гоголь).

Гипербола (греч. «излишек, преувеличение») — троп, основанный на *преувеличении*, укрупнении, придании предмету или явлению предельного качества. Гипербола родственна идеализирующему, украшающему эпитету. Или, напротив, такой эпитет есть разновидность гиперболы. Гипербола может вырастать также из метафоры, по грамматической форме представлять сравнение. Гиперболы, как и метафоры, бывают общеязыковые, стертые («сто лет тебя не видел»), и индивидуальные, поэтические («Редкая птица долетит до середины Днепра» — Гоголь; «Я видывал, как она косит: / Что взмах — то готова копна» — Некрасов).

Литота — троп, обратный гиперболе, антигипербола, *преуменьшение* («Ваш шпиц, прелестный шпиц, не более наперстка» — Грибоедов).

Оксюморон, оксиморон (греч. «остроумно-глупое») — *контрастное сочетание противоположных явлений*, абсолютная или относительная *антитеза*, данная в одной грамматической конструкции (мертвые души, живой труп, оптимистическая трагедия, радость страдания, весело грустить и т. п.).

Ирония — употребление слова в значении, противоположном основному; скрытый оксюморон или антитеза («Отколе, умная, бредешь ты, голова?» — в басне Крылова об осле; «Граф Хвостов, поэт, любимый небесами, уж пел бессмертными стихами несчастье невских берегов» — Пушкин в «Медном всаднике» о бездарном поэте-современнике). Ирония может быть узнана, определена только по контексту.

Стихотворные метры и размеры

Проза и стих — две противоположные *формы организации художественной речи*. Исторически стихотворная речь возникает раньше по контрасту к речи бытовой, прозаической, а художественная проза — явление вторичное, отталкивающееся от стиха. Но сегодня стихотворная речь воспринимается и определяется на фоне прозаической как речь с особой, дополнительной урегулированностью, обладающая специфическим *ритмом*.

Проза тоже обладает особым ритмом, но природа его до конца не ясна. Во всяком случае, этот ритм принципиально отличается от стихотворного ритма.

Прозаическая речь членится согласно общим языковым законам: слово — синтагма — предложение — абзац — фрагмент — целый текст. В стихотворной речи на это членение накладывается дополнительное деление на соизмеримые отрезки, которые так и называются — *стихами* — и обычно выделяются в отдельную строку.

Соответственно, и сам стих в стихотворной речи делится не только на слова, но на повторяющиеся, соизмеримые отрезки, состоящие из нескольких слогов, называющиеся *стопами*.

Стих — *внешняя мерка* стихотворной речи в ее отличии от прозаической.

Стопа — *внутренняя мера* стиха, отличающая одни стихотворные произведения от других. Эта внутренняя мера называется *метром*. Следовательно, можно утверждать: если в прозе и есть свой ритм, то в ней отсутствует метрическое членение.

В русском стихосложении исторически сменились две системы. В XVII и начале XVIII века стих не имел внутренней меры, метра, и был основан лишь на внешней мерке — количестве слогов в каждом стихе. Такой стих называется *силлабическим*. Поэт Петровской эпохи А. Кантемир писал одиннадцати- и тринадцатисложниками.

В 1830-е годы, благодаря М. В. Ломоносову и В. К. Тредиаковскому, в русской поэзии на смену силлабической системе пришла новая система силлабо-тонического стихосложения, основанная на регулярном чередовании *сильных и слабых* (иногда не совсем точно говорят: *ударных и безударных*) слогов в стопе.

Поэзия полутора веков, от Ломоносова до Блока, развивалась, используя всего пять основных метров.

Хорей — двусложный метр с сильным первым слогом («Буря мглою небо кроет»).

Ямб — двусложный метр с сильным вторым слогом («Мой дядя самых честных правил»).

Дактиль — трехсложный метр с сильным первым слогом («Утро туманное, утро седое»).

Амфибрахий — трехсложный метр с сильным вторым слогом («Средь шумного бала, случайно»).

Анапест — трехсложный метр с сильным третьим слогом («Назови мне такую обитель»).

В зависимости от количества повторяющихся стоп в стихе, от длины стиха в каждом метре выделяются несколько *размеров*: трехстопный хорей, четырехстопный ямб, шестистопный амфибрахий и т. п. Размер — более конкретное понятие, видовое по отношению к метру.

В трехсложных метрах обычно на всех сильных местах стоят ударения. В двусложных метрах правилом являются как раз пропуски ударений на сильных местах стиха. Если первый, приведенный выше стих «Евгения Онегина» содержит все четыре необходимых ударения четырехстопного ямба, то во втором стихе таких ударений остается всего три («Когда не в шутку занемог»).

Такие регулярные *пропуски ударений на сильных местах стиха* называются *пиррихиями*. (Второй стих «Евгения Онегина», следовательно, имеет пиррихий на третьей стопе.) Писать стихи двусложными размерами без пиррихий практически невозможно: этому противоречат закономерности русской речи, в которой в среднем на один ударный слог приходится два безударных. Но наличие пиррихий не ломает ритмической схемы ямбов и хорея. Сильные места стиха легко обнаружить при скандировании (произнесении стихов с акцентированием, подчеркиванием их метра) или даже выстукивании (что легко сделать человеку, привыкшему к восприятию музыкального ритма).

Противоположное пиррихию явление — *спондей*: *появление ударения на слабом месте стиха*. («Скучна мне оттепель: вонь, грязь — весной я болен». В этом стихе шестистопного ямба из «Осени» А. С. Пушкина пиррихий на третьей стопе, но зато спондей — на четвертой). Спондей, однако, тоже не ломает ритмической схемы метра. Точно так же, как при скандировании сильные места в стопе с пиррихией акцентируются, ударения в стопе со спондеем «проглатываются», сглаживаются. Наличие пиррихий делает стих более «легким», спондеи, напротив, «утяжеляют» его.

Пеоны — стихотворные метры, стопа которых состоит из четырех слогов, — намного реже встречаются в русском стихе. В зависимости от места ударения их обозначают как *пеон I... пеон IV*. Пеоны, кажется, можно свести к обычным ямбам или хорям, тем более что в них встречаются и сверхсхемные ударения, спондеи: писать стихи чистыми пеонами так же трудно, как и чистыми двусложными размерами. Однако не свободное распределение пиррихий, а регулярное их наличие после

сильных мест стиха делает пеоны ритмически отличными от хорей или ямба.

«Фонарики, сударики, / Скажите-ка вы мне, / Что видели, что слышали / В ночной вы тишине?». Стихотворение И. П. Мятлева написано двустопным пеоном-вторым и вовсе не напоминает четырехстопный ямба, хотя его можно проскандировать и таким образом.

«Зашумели над затоном тростники. / Плачет девушка царевна у реки». А это трехстопный пеон-третий С. А. Есенина, тоже не похожий на пятистопный хорей.

Из пятисложных стоп (пентонов) получила некоторое распространение лишь одна. Это так называемый *кольцовский пятисложник* — размер со свободным расположением пиррихийев, но *обязательным сильным ударением в середине стопы, на третьем слоге*. Поскольку поэт А. В. Кольцов, подражая народной песне, обычно выделял каждую стопу в отдельный стих, его стихотворения имеют очень характерный не только ритмический, но и графический облик.

Не шуми ты, рожь,
Спелым колосом!
Ты не пой, косарь,
Про широку степь!

Литературная революция, не отменившая, но существенно расширившая возможности русского стиха, произошла в начале XX века и связана прежде всего с именем В. В. Маяковского (ранние формы такого стиха встречаются, однако, уже в народной поэзии).

Акцентная (чисто тоническая) система строится на выделении *сильных, ударных мест стиха*, в то время как распределение слабых мест становится свободным, неурегулированным (между сильными, ударными местами в акцентном стихе может быть от ноля до восьми безударных слогов). Ритмической единицей в акцентном стихе становится уже не стопа, а полноударное слово. Поэтому длина стиха здесь измеряется количеством самостоятельных слов. Самыми распространенными являются трехударники («Мы спим ночь. / Днем совершаем поступки». — Маяковский) и четырехударники («Били копыта. Пели будто: / Гриб. Грабь. Гроб. Груб» — Маяковский). Другие виды акцентного стиха встречаются намного реже.

Однако далеко не всегда стихотворение пишется одним и тем же размером. В силлабо-тоническом стихе размеры могут

регулярно чередоваться внутри одного метра (например, нечетные стихи пишутся четырехстопным хореем, а четные — трехстопным («Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали. / За ворота башмачок, / Сняв с ноги, бросали» — Жуковский).

Вольные стихи — это свободное, неупорядоченное использование разностопных стихов внутри одного произведения. Наиболее распространены *вольные ямбы*, хорошо приспособленные к передаче устной, разговорной речи. Вольными ямбами написаны многие басни И. А. Крылова и «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

Аналогичные процессы происходят и в акцентном стихе: четырехударник Маяковского может завершаться двух- или даже одноударным стихом.

Вольные стихи следует отличать от *белых стихов*, написанных как раз определенным размером, но не имеющих рифмы.

Свободный стих (франц. «верлибр») — это стих, в котором внутренняя мера окончательно исчезает и остается лишь внешняя мерка: *разделение текста на соизмеримые отрезки, собственно стихи*.

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Попробуем уничтожить разделение на стихи, записать этот текст в строчку — и почти невозможно будет догадаться, что А. Блок написал не поэтическую прозу, а свободный стих. Верлибр — последняя ступень на пути от стиха к прозе.

РИФМЫ

Метр — главный, но не единственный признак стихотворной речи. Большую роль играют также окончания стиха и способ организации отдельных стихов в более крупные единства.

Для определения стихотворного размера самым важным оказывается последнее ударение. Пиррихия на последней стопе стиха быть не может: в таком случае размер стиха принципиально изменяется. Но последним ударением стих не обяза-

тельно завершается; после него могут следовать еще несколько безударных слогов. Эти «хвостики» каждого стиха обычно называют *ритмическими окончаниями*, *клаузулами* или просто *рифмами*, потому что повторяющиеся звуки как раз находятся в конце стиха (не случайно в XIX веке рифму иногда называли *краегласием*).

Соотношение *последнего ударения* и *конца стиха* дает первую классификацию клаузул, или рифм.

Мужская рифма — окончание с ударением на последнем слове в стихе («Ты слушать исповедь мою / Сюда пришел, благодарю!» — Лермонтов).

Женская рифма — окончание с ударением на предпоследнем слове в стихе («Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье» — Пушкин).

Дактилическая рифма — окончание с ударением на третьем слове от конца стиха, то есть совпадающее с дактилическим размером. Однако дактилическое окончание может иметь не только дактиль, но и другие метры; например, трехстопный ямб большинства стихов поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» («В каком году — рассчитывай, / В какой земле — угадывай, / На столбовой дороженьке...»).

Стихи, оканчивающиеся на мужскую рифму, звучат отрывисто, энергично (поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри» написана сплошь мужскими рифмами). Женские и дактилические рифмы, напротив, создают ощущение плавности, протяжности, напевности.

Следующая классификация рифм — *по качеству созвучия*.

Точные рифмы строятся на абсолютном совпадении стихового окончания (отряхает — промерзает, ветвей — ручей — начальные рифмы пушкинской «Осени»).

Неточные рифмы дают лишь условное, приблизительное совпадение (*врезываясь — трезвость* — «Сергею Есенину» Маяковского).

Бедная рифма строится на совпадении звуков после последнего ударения (*кровь — любовь*).

Богатая рифма — это совпадение в стихе также опорного предударного согласного (*вдохновенья — забвенья* — пушкинская «Деревня»). Мужские рифмы, оканчивающиеся гласным звуком, то есть с открытым последним слогом, просто обречены быть богатыми.

Точные рифмы преобладают в русской поэзии XIX века. Однако регулярное их повторение приводило к эффекту при-

вычности, банальности. «Думаю, со временем мы обратимся к белому стиху (то есть стиху без рифм. — И. С.), — писал Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург». — Рифм в русском стихе слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собой *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный* и проч.»¹⁹.

Уже в XIX веке обновление рифмы происходило за счет рифмовки варваризмов и имен собственных (*скальд* — *Освальд* у Жуковского; *боливар* — *бульвар*, *дама* — *Бентама* — в «Евгении Онегине»); *составных рифм*, в которых одно слово рифмуется с двумя, чаще всего служебными (*девы* — *где вы*, *то же* — *Боже*); *каламбурных рифм* как разновидности составных, в которых сочетаются омонимы или просто слова, близкие по звучанию (*стихия* — *стихи я*, *отсрочки* — *от строчки*, *скалам бурым* — *с каламбуром* — в известном каламбурном стихотворении Д. Минаева «В Финляндии»).

Однако, вопреки предположению Пушкина, в эпоху модернизма происходит не обращение к белому стиху, а расширение понятия рифмы. В статье «Как делать стихи?» Маяковский полемически утверждал: «Обыкновенно рифмой называют созвучие последних слов в двух строках, когда один и тот же ударный гласный и следующие за ним звуки приблизительно совпадают.

Так говорят все, и, тем не менее, это ерунда.

Концевое созвучие, рифма — это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый.

Можно рифмовать и начала строк:

улица —
лица у догов годов резче, —

и т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

Угрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой, четкой, —

и т. д.

¹⁹ Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 205.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй, одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

среди ученых шеренг
еле-еле
в русском стихе разбирался Шенгели.

и т. д., и т. д. до бесконечности»²⁰.

Приведенные поэтом типы рифм остались, однако, единичными, экспериментальными примерами. Маяковский и другие поэты Серебряного века начали активно использовать *неточные рифмы*, опираясь лишь на приблизительные созвучия не только заударного пространства, но и вообще последних слов в стихе. В той же статье Маяковский утверждает: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и, уж во всяком случае, до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет». Действительно, в стихотворении «Сергею Есенину», которое служило примером для статьи «Как делать стихи?», рифмуются не только *смешок* — *мешок* и *скандалистом* — *свистом*, *поспевать* — *воспевать*, но и *трезвость* — *врезываясь*, *перочинный* — *причины*, *рассоплено* — *Собинов*.

Точные и неточные рифмы сосуществуют в поэзии XX века. Но за счет неточных рифм возможности поэта в связывании стихов необычайно расширились.

СТРОФИКА

За счет чередования размеров и рифм отдельные стихи могут объединяться в регулярно повторяющиеся группы. Такие объединения, «связки» стихов называются *строфами* и различаются прежде всего *по объему*.

Минимальная строфа — *двустиишие*.

Наиболее распространенным видом строфы является *четверостишие*, или *катрен* (А. Ахматова называла такие строфы «кирпичиками»).

Строфы, состоящие из четного числа стихов, распространены больше, вероятно потому, что сама рифма требует четности.

²⁰ Маяковский В. В. Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 105–106.

У исследователей принято схематически обозначать рифмы буквами латинского (иногда и русского) алфавита: мужские — строчными (ab), женские — прописными (CD), дактилические — также прописными со штрихом (E`F`). Причем одинаковые рифмы, естественно, обозначаются одинаковыми буквами.

Порядок следования рифмующихся стихов позволяет выделить три *способа рифмовки* и записать их с помощью простых формул, взяв за основу четверостишие-кирпичик.

Смежная (парная) рифмовка — связь с помощью рифмы *соседних стихов* (AAbb).

Перекрестная рифмовка — *чередование* рифмующихся стихов (AbAb).

Охватная (опоясывающая, кольцевая) рифмовка — объединение рифмой *внешних и внутренних* стихов строфы (AbbA).

Нормой в русской поэзии является *чередование рифм в строфе* (как правило, мужских и женских, реже — тех или других с дактилическими): это так называемое *правило альтернанса*. Отклонения же от этого правила воспринимаются с особой эмоциональностью (так, Белинский замечал, что четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями в лермонтовской поэме «Мцыри» «звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву»).

Строфа определяется по размеру и рифме, а не по графической записи. Придуманная Маяковским *лесенка* выделяет сильные места акцентного стиха. Поэтому четверостишие (частая форма организации стихотворений Маяковского) может быть записано в шесть или даже десять строк. В таком случае именно рифма позволяет установить подлинные границы строфы.

Некоторые виды строф с особой рифмовкой имеют специальные названия, заимствованные вместе с самими формами из европейской поэзии. *Трехстишие* с рифмовкой через стих (ABA BCB CDC) называют *терцетом* или *терциной* (такой строфой написана «Божественная комедия» Данте), *шестистишие* со смежной рифмовкой (AbAbAb) — *секстиной*, *восьмистишие* с рифмовкой AbAbAbCC — *октавой* (это строфа пушкинской «Осени»).

В русской поэзии XVIII века была популярна *одическая строфа* — *десятистишие* с рифмовкой AbAbCCdEEd. Большинство торжественных и духовных од эпохи классицизма от Ломоносова до Державина написаны этой строфой.

Самая длинная и оригинальная строфа в русской поэзии придумана, конечно, Пушкиным для «романа романов» и называется *онегинской строфой*. Строфа состоит из четырнадцати стихов, организованных по формуле: AbAbCCddEffEgg. Всмотревшись, можно заметить, что строфа распадается на три четверостишия и заключительное двустишие. В четверостишиях Пушкин использует все общепринятые в нашей поэзии способы рифмовки — перекрестную, смежную и опоясывающую, заключая строфу двустишием со смежной рифмой. Онегинская строфа, таким образом, становится маленькой строфической энциклопедией: зная хотя бы одну строфу, можно легко восстановить основные способы рифмовки.

Размер, рифма, строфа — три основные характеристики, передающее формальное своеобразие стихотворной речи. Причем наиболее важным оказывается размер (метр). Поэт может отказаться от строф, свободно чередуя рифмы. Он может также отказаться и от рифмы, обратившись к белому стиху. Метр все равно подскажет нам, что перед нами — стихотворная речь. Но отказ от метра в верлибре и запись его сплошной строкой фактически превращает стих в прозу.

ИНТОНАЦИЯ

Еще одна характеристика стиха более сложна. Она в меньшей степени определяется по формальным признакам, но имеет интегрирующий, обобщенный характер. Это *стихотворная интонация*.

Два противоположных типа стихотворной речи — *напевный* и *говорной* стих.

Для *напевного стиха* характерны завершенность каждого стиха и строфы, отсутствие переносов, обилие разнообразных повторов, в том числе повтора строф (*рефрен*) или повторяющихся в начале и конце стихотворения или строфы одинаковых стихов (*композиционное кольцо*). Такие стихотворения часто становятся основой песен и романсов, но даже при обычном чтении они требуют протяжно-монотонной манеры, «*безмузыкального пения*».

Говорной стих существует в двух основных вариантах.

Ораторский стих часто насыщен высокой лексикой и требует торжественного произнесения, размерной *декламации*. Такова обычная интонация оды.

Разговорный стих может быть насыщен бытовой лексикой, использовать нестрофические формы, вольные стихи. Этот тип требует чтения в манере бытового разговора, фамильярной, интимной *беседы*.

Интонация в стихе, как и в обычной речи, — форма контакта автора и читателя. Напевный стих поэт создает, изливая душу, обращаясь в пространство, к невидимому слушателю, может быть к Богу («Редает облаков летучая гряда; Звезда печальная, вечерняя звезда...» — Пушкин).

Ораторский стих — торжественная речь, обращенная к Царю, к публике, к огромной аудитории («Слушайте, товарищи потомки, / агитатора, горлана-главаря» — Маяковский).

Разговорный стих — интимная беседа, обращение к видимому или невидимому собеседнику, находящемуся на расстоянии вытянутой руки («Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть...» — Лермонтов).

Понять и поймать интонацию стихотворения — значит сделать важный шаг к постижению его смысла.

Пространство и время (хронотоп)

Пространство

Герой чеховской «Чайки» написал странную пьесу-монолог об одинокой «мировой душе», борющейся с дьяволом на опустевшей земле. Ее представление предваряется любопытным диалогом автора со скептиком-дядей:

Тр е п л е в. О вы, почтенные старые тени, которые носите в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!

С о р и н. Через двести тысяч лет ничего не будет.

Тр е п л е в. Так вот пусть изобразят нам это ничего».

Даже «ничего», оказывается, необходимо уметь *изобразить*.

Пространство и время — универсальные характеристики объективных литературных родов. Нет произведений, от короткой басни, новеллы и одноактного водевиля до многотомного романа и многоактной трагедии, в которых отсутствовала бы большая или меньшая пространственно-временная развертка. Без воссоздания в слове волшебной «коробочки», трехмерной «картинки» автору некуда поместить персонажей и негде развернуть действие.

Но, как это ни странно, в качестве базового уровня структуры художественного произведения время-пространство были

осознаны сравнительно недавно, хотя отдельные его элементы (прежде всего пейзаж) издавна были предметом анализа. В 1930-е годы М. М. Бахтин ввел в эстетику и литературоведение термин «*хронотоп*»: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом* (что значит в дословном переводе времяпространство). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). <...> В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»²¹.

Подчеркивая связь литературного хронотопа с современными представлениями о Вселенной (отсюда ссылка на Эйнштейна и замечание о «времени как четвертом измерении пространства»), М. М. Бахтин одновременно осознавал как условный характер сравнения («мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору»), так и относительность самой взаимосвязи. Поэтому даже в заглавии его работы «хронотоп» не объединяет пространство и время, а становится синонимической характеристикой пространства («Формы времени и хронотопа в романе»).

Считая «ведущим началом хронотопа» время, на практике Бахтин часто выделял и характеризовал хронотопы как раз по пространственным признакам. Хронотоп не заменил и не отменил прежние представления о художественном пространстве и времени, а стал еще одним, специфическим аспектом их исследования. Поэтому сначала естественно разобраться в роли каждого элемента этого уровня по отдельности (хотя граница между ними, как мы вскоре убедимся, часто оказывается проницаемой).

Начать нужно с очевидного, но не всегда отчетливо формулируемого: пространство (как и время, как все остальные уровни и элементы произведения) не просто «фотографируется», а *создается, конструируется* в соответствии с авторской задачей. Даже очерковое описание, казалось бы просто воспроизводящее

²¹ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 341.

пространственно-временные характеристики реальности, на самом деле имеет иную природу, пронизано авторской интенцией и требует ответа на вопрос «зачем?». Поэтому философы говорят о *концептуальном пространстве и времени* литературного произведения, отражающем пространство и время историческое.

Из этого вытекает второе общее свойство пространства (или уже хронотопа?): связь с определенными культурно-историческим стереотипами. М. А. Чехов, знаменитый актер, племянник цитированного выше писателя, удачно назвал это свойство *атмосферой*: «Атмосфера окружает все: нас, дома, местности, жизненные события и т. д. Войдите, к примеру, в библиотеку, в церковь, на кладбище, в больницу, в антикварную лавку, и вы сразу уловите атмосферу, которая лично никому не принадлежит. Просто общая, объективная атмосфера, присущая тому или иному месту, зданию, улице»²².

М. А. Чехов считал воссоздание «партитуры атмосфер» задачей спектакля как явления театрального искусства. Но, в сущности, сходную задачу выполняет сначала драматург или сочинитель повествовательного текста. *Партитура атмосфер* — это смена семантически значимых, эстетически осознанных образов пространства.

В эпосе она создается чаще всего с помощью статических *описаний*, обычно противопоставляемых динамике *повествования* и *прямой речи* персонажей (в других концепциях описание рассматривается как вид повествования). Но «точечные» краткие характеристики пространства могут быть включены и в повествование (тогда говорят о *статических* описаниях, прерывающих развертывание действия, и *динамических* описаниях, включенных в него), и даже в прямую речь героев.

Целостный образ пространства, как и все другие элементы художественного целого, возникает как интегрирующий итог динамического развертывания произведения.

В драме описания пространства обычно содержат начальные, «заставочные» ремарки и смена хронотопа происходит, как правило, на границах действий или картин. Но опять-таки пространственные характеристики могут «прорасти» в диалоги и монологи персонажей.

Об усадьбах на берегу «колдовского озера», судьбе позабытой декорации, в которой игралась пьеса о «мировой душе», о постоялом дворе, на котором остановилась Заречная, и других

²² Чехов М. А. Литературное наследие. Т. 2. М., 1986. С. 342.

пространственных образах «Чайки» мы узнаем не из авторских ремарок, а из общения персонажей.

В «Вишневом саде» ни одна сцена не происходит в вишневом саду! Цветущие вишневые деревья лишь упоминаются в начальной ремарке первого действия, причем когда их никто не видит, потому что «окна в комнате закрыты». Тем не менее объемный образ вишневого сада как главного героя пьесы, реального объекта и символического воплощения красоты, гармонии, счастья возникает в разговорах, спорах, воспоминаниях, грезах персонажей.

Конкретизация пространственных образов происходит с помощью включения в мир произведения более или менее подробного описания разнообразных *вещей и предметов*.

«Художественные предметы — это те мыслимые реалии, из которых состоит изображенный мир литературного произведения и которые располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени», — формулирует А. П. Чудаков, связывая предмет не только с пространством, но и со временем, то есть включая его в по-бахтински понимаемый хронотоп.

Конкретный набор, перечень, система изображенных предметов создает *предметный мир*, или *вещный мир*, произведения. А. П. Чудаков специально подчеркивал, что при рассмотрении художественного предмета приходится «временно абстрагироваться от стоящих за денотатами слов», что художественный предмет находится *по ту сторону* слов, за словом.

Правда, с точки зрения исследователя, роль слова в поэзии и прозе (точнее говоря, в лирике и эпосе) существенно различна. «В стихе художественный предмет слит именно с *этим* словом, неотрывен от него, остается с ним и в нем. <...> В прозе же слово, нарисовав предмет, из сознания уходит, оставив наследство в виде несловесных образов»²³.

²³ Чудаков А. П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 254, 289–290. См. также конкретные исследования предметов с разных методологических позиций в отдельном произведении, творчестве писателя, литературе определенного периода: Белкин А. А. Чудесный зонтик // Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1973; Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Вып. 20. Тарту, 1987. С. 135–143; Тименчик Р. Д. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Вып. 21. Тарту, 1988. С. 155–163; Чудаков А. П. Слово вещь мир. М., 1992; Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 209–239.

Любопытно, что М. М. Бахтин, рассуждая об имманентном преодолении слова в эстетическом объекте, использовал пример как раз не из эпического, а из лирического произведения: «Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина „Воспоминание“:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень... и т. д., —

мы сказали бы, что в его состав входят: и город, и ночь, и воспоминание, и раскаяние, и проч. — с этими *ценностями* непосредственно имеет дело наша художественная активность, на них направлена эстетическая интенция нашего духа: этическое событие воспоминания и раскаяния нашло эстетическое оформление и завершение в этом произведении <...>, но отнюдь не слова, не фонемы, не морфемы, не предложения и не семантические ряды: они лежат вне содержания эстетического восприятия, то есть вне художественного объекта, и могут понадобиться лишь для вторичного научного суждения эстетики... <...>

Компонентами эстетического объекта данного произведения являются, таким образом: „стогны града“, „ночи тень“, „свиток воспоминаний“ и проч., *но не зрительные представления, не психические переживания вообще и не слова*. Причем художник (и созерцатель) имеет дело именно с „градом“: оттенок, выражаемый церковнославянскою формою слова, отнесен к этико-эстетической ценности города, придавая ей большую значительность, становится *характеристикой конкретной ценности* и как таковой входит в эстетический объект, то есть входит не *лингвистическая форма, а ее ценностное значение*»²⁴.

Предметы в эпическом и лирическом произведении для М. М. Бахтина ничем не отличаются друг от друга: они располагаются *по ту сторону слова*, в поле конкретно, непосредственно воспринимаемых ценностей, становятся элементами эстетического объекта (художественного мира).

«Город» и «град» — это не разные слова, а *разные предметы*, разные хронотопы.

Важным свойством предметного мира является его *плотность*, густота. Если предметы в описании выстраиваются в

²⁴ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 304, 307.

ряды, нанизываются, идут сплошным потоком, их называют *подробностями*. Единичную подробность, подчеркнутую, подданную крупным планом, обычно определяют как *деталь*.

В русской литературе писателем, который прежде всего тяготел к перечням, воспроизводил многочисленные подробности, создающие впечатление чрезвычайно насыщенного, плотного вещного мира, был Гоголь. Практически любое его описание в «Мертвых душах» распухает, громоздится, разрастается сравнениями, уходит в бесконечность. Таковы изображения города, дороги, помещичьих усадеб:

«Он <Ноздрев> купил кучу всего, что прежде всего попадалось на глаза в лавках: хомутов, курительных свечек, платков для няньки, жеребца, изюму, серебряный рукомошник, голландского холста, крупитчатой муки, табаку, пистолетов, селедок, картин, точильный инструмент, горшков, сапогов, фаянсовую посуду насколько хватало денег».

Предметный мир Чехова, напротив, строится на акцентированной, выделенной, психологически или символически подчеркнутой детали. Хрестоматийным стало знаменитое «горлышко бутылки», трижды использованное Чеховым: в рассказе «Волк», в письме брату, наконец, в пьесе «Чайка» для характеристики различий писательских манер Треплева и Тригорина.

«Треплева... (Зачеркивает.) Начну с того, что героя разбудил шум дождя, а остальное вон. Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет луны, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в ароматном воздухе...» (д. 4).

Тригоринскому приему детализации Чехов противопоставляет набор треплевских поэтических подробностей. Дело, однако, не в том, что их много («длинно»), а в том, что они не «изысканны», а банальны.

Новое треплевское начало (герой просыпается от *шума дождя*) отличается не только переходом от подробностей к детали, но и важной для самого Чехова естественностью, простотой. В этом смысле Треплев делает шаг к тригоринским приемам и становится, кроме того, похож на автора «Чайки», для которого и «горлышко бутылки» не было пределом краткости.

И. А. Бунин вспоминает, что Чехов жаловался ему, как трудно описывать море, и «чудесной» называл фразу из школьного

сочинения: «Море было большое»²⁵. Однако ни в «Огнях», ни в «Даме с собачкой» он не достигает этого предела, предлагая достаточно развернутые описания²⁶.

Самый элементарный способ обозначить пространство, место действия — это его *назвать*. Часто это происходит в первых же строчках произведения. «Я ехал на перекладных из Тифлиса» («Герой нашего времени»). — «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка...» («Мертвые души»). — «Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства» («Ионыч»). — «Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина» («Мастер и Маргарита»).

Легко заметить, что художественные топонимы прежде всего делятся на *реальные* и *вымышленные*.

В первом случае для писателя важна достоверность, отсылка к знакомым и читателю реалиям, на основе которых в случае удачи возникает *художественная мифология* пространства, его особая *атмосфера*.

В русской литературе XIX века в этом смысле повезло только одному городу — новой столице. Пушкин (первая глава «Евгения Онегина», «Медный всадник», «Пиковая дама»), Гоголь («Петербургские повести»), Достоевский («Белые ночи», «Преступление и наказание», «Идиот»), затем Андрей Белый («Петербург»), Блок (лирика и «Двенадцать»), Ахматова (лирика и «Поэма без героя») создали грандиозное образное единство «особый „Петербургский“ текст, точнее, некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели»²⁷.

²⁵ Бунин И. А. Чехов (1904) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 483.

²⁶ Подробное сравнение Гоголя и Чехова в этом аспекте см.: Добин Е. С. Искусство детали. Л., 1975. О хронотопе моря см.: Топоров В. Н. О «поэтическом комплексе» моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 575–622. Из чеховских произведений здесь упоминается только «Степь» в связи со сравнением степи с морем.

²⁷ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 275.

Москва, вечная соперница Петербурга, в XIX веке так и не удостоилась своей мифологии. «Московский текст» начинается, пожалуй, только с «Мастера и Маргариты».

Что же касается русских провинциальных городов и деревни, то здесь писатель чаще всего обращается к вымышленным топонимам, причем поданным с разной степенью условности.

В сатирических, условных, ориентированных на фольклор произведениях возникают «говорящие», *экспрессивно-оценочные* названия: Глупов в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, Старгород в «Соборянах» Лескова, Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых» Достоевского, «Горелово, Неелово, Неурожайка тож» в «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова.

Авторы произведений, ориентированных на жизнеподобие, предпочитают названия с *неявной семантикой*: Калинов в «Грозе» и Бряхимов в «Бесприданнице» А. Н. Островского, «Город Градов» и «Чевенгур» А. Платонова (разгадке второго платоновского названия посвящено несколько работ).

Привычными для русской литературы XIX века были города NN. или С. как условное символическое обозначение любого провинциального города: кроме цитированного «Ионыча» это место действия одной из глав «Дамы с собачкой» — там живет героиня. (Одна из киноинсценировок Чехова называется «В городе С.».)

Самый распространенный детализированный образ пространства — *пейзаж*: «описание природы, шире — любого незамкнутого пространства внешнего мира»²⁸. При втором, широком, понимании все виды пространственных изображений в литературном произведении можно свести к оппозиции *пейзаж — интерьер* (описание внутренних, замкнутых пространств) или даже более обобщенно: *открытое — замкнутое пространство*²⁹.

«Литературное произведение — это пейзаж на столе. Пейзаж — это литературное произведение на земле», — афористически формулировал старый китайский автор³⁰.

²⁸ Щемелева Л. М. Пейзаж // Литературный энциклопедический словарь. С. 272.

²⁹ См. работу, в которой оппозиция *безграничного фантастического и замкнутого бытового пространства* является основной: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные труды. Т. 1. С. 413–447.

³⁰ Чжан Чао. Тени спокойных снов // Листая вечные страницы. М., 1983. С. 133.

Отождествление пейзажа со всем литературным произведением, конечно, явное преувеличение. Самостоятельное, доминирующее место пейзаж занимает лишь в так называемой пейзажной лирике, в некоторых эссе, очерках («Лес и степь» Тургенева, «Глаза земли» и многие другие вещи М. М. Пришвина). Чеховская «Степь» — большая повесть, «степная энциклопедия», в которой движение пейзажа не сопровождает сюжет, а само является сюжетом, оказывается в этом отношении исключением, уникалом. Обычная роль пейзажа — служебная, подсобная. Он «обслуживает» другие уровни художественного мира.

Функционально этот элемент хронотопа можно свести к трем основным, вырастающим друг из друга и взаимосвязанным типам: *объективно-изобразительный (живописный), психологический и символический пейзаж*.

Первый тип пейзажа — основной, базовый, эстетически не маркированный. Картина природы воспроизводится ради нее самой, показывая словесное мастерство писателя (живопись в слове) и создавая пространство для развертывания очередного эпизода действия. Таковы пейзажи «Евгения Онегина», воспроизводящие годовой природный цикл (пространство здесь «втягивается в движение времени», то есть становится хронотопом), гоголевское описание степи в «Тарасе Бульбе» («Черт вас возьми, степи, как вы хороши у г. Гоголя!..» — почитательски восхитился Белинский, позабыв о своих критических обязанностях), многие заставочные тургеневские и чеховские пейзажи.

Однако в разных произведениях, от фольклорной лирики до современных романов, картина природы может перерасти исходную изобразительную функцию и становиться *пейзажем души*.

На так называемом *психологическом параллелизме*, уподоблении или контрастном сопоставлении пейзажа и человеческих чувств, отраженном и в синтаксической структуре, часто строится народная песня («Ах, кабы на цветы не морозы, / И зимой бы цветы расцветали, / Ох, кабы на меня не кручина, / Ни о чем бы я не тужила») и литературные лирические жанры («Клен ты мой опавший» и многое другое у Есенина).

Параллелизм как специальный прием встречается и в эпических жанрах (впервые увиденные героем горы в «Казаках»; двойное описание дуба в «Войне и мире» как отражение разных состояний Андрея Болконского до и после первой встречи с

Наташей Ростовской; сад и кладбище в «Иониче» тоже как два контрастных пейзажа души главного героя).

Наконец, пейзажный образ может перерасти и психологическую функцию, стать *обобщением-символом*, реализацией существенных сторон авторского смысла произведения.

Таковы тютчевские «Фонтан» («Смотри, как облаком живым / Фонтан сияющий клубится. <...> О смертной мысли водомет, / О водомет неистошимый!») и «Весенняя гроза» (выбрасывая последнее четверостишие о «ветреной Гебе» в школьных хрестоматиях, символическое произведение о вечном обновлении природы превращают в «просто» пейзажную картинку).

Ненавязчиво, неявно символичны буран в «Капитанской дочке» (из него Гриневу впервые является Пугачев) и снежная буря в «Бесах» (не случайно строки этого пушкинского стихотворения Достоевский сделал эпиграфом своего одноименного романа). Навязчиво символична, скорее аллегорична морская буря в «Песне о Буревестнике» М. Горького (призыв в конце «Пусть сильнее грянет буря!» имеет в виду революцию).

Сложным, многосторонним образом-символом является центральный образ последней чеховской драмы «Вишневый сад». Здесь, как и в других случаях, обобщающая значимость пространственного образа подчеркнута вынесением его в заглавие. Точно так же поступает Чехов в повестях «Степь» и «В овраге», Гончаров в «Обрыве» («Страсти крут обрыв», — пошутит потом Маяковский), Платонов в «Котловане».

Можно отметить, наконец, два противоположных способа включения пейзажа в мир произведения. В одних случаях описание имеет *четкие границы*, вырастает сквозь строки отдельной главы, эпизода, стихотворной строфы, драматической ремарки. В других — пейзаж имеет *диффузный характер*, собираясь в процессе развертывания текста из отдельных предметных деталей, мимолетных локальных упоминаний.

С наибольшей чистотой, в предельных вариантах продемонстрировал эти установки Чехов. Сделав в «Степи» пейзаж главным героем повести, расширив его до границ целого произведения, во многих других случаях он сжимал его до детали или немногочисленных тщательно отобранных подробностей.

«По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер а priori <статьи, к случаю>. Общие места, вроде „Заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом“ и проч... „Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали“ — такие общие места

надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина, — объясняет он и в качестве положительного примера упоминает деталь, которая потом перейдет в «Чайку» (см. выше). — Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т. д.»³¹.

По аналогии с пейзажем как изображением «нерукотворного» естественного пространства возникает понятие *городской (урбанистический) пейзаж* — описание открытого пространства цивилизации как второй природы. Основные его функции совпадают с функциями пейзажа сельского. В русской литературе он существует преимущественно в рамках уже упомянутого «петербургского текста»³².

В разнородном материале урбанистических пейзажей отчетливо различимы две основные тенденции, контрастные пейзажу пейзажному. С одной стороны, попытка показать «зори новой красоты» цивилизации как второй природы, с другой — ужас перед «адищем города» (Маяковский), отчуждающим человека от «первой природы», от других, от самого себя.

Время

Время обычно представляется сущностной, глубинной характеристикой бытия и в то же время — загадочной, почти мистической, с трудом поддающейся определению. «Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи»³³.

Литературный образ, как мы помним, имеет временную природу, поэтому в его структуре время присутствует по-разному.

³¹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Письма. Т. 1. С. 242 (Ал. П. Чехову, 10 мая 1886 г.).

³² См. антологии разных жанров «петербургского текста» и его тематических окрестностей: Петербург в русском очерке XIX века. Л., 1984; Качурин М. Г., Кудырская Г. А., Мурин Д. Н. Санкт-Петербург в русской литературе: В 2 т. СПб., 1996; Санкт-Петербург — Петроград — Ленинград в русской поэзии. СПб., 1999; Петербург в русской поэзии XVII — первой четверти XX века. СПб., 2002.

³³ Бродский И. А. Колыбельная Трескового мыса (1975) // Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб., 2011. Т. 1. С. 375. (Новая Библиотека поэта. Большая серия).

Время — форма потенциального бытия, протекания литературного текста, о котором мы уже отчасти говорили в связи с жанрами. Новелла и роман требуют не только различных энергетических усилий от писателя, но и «короткого» и «длинного» восприятия. Еще отчетливее это различие в случаях театральной интерпретации, скажем, водевиля и многоактной комедии. Даже разный темп исполнения не может уравнивать эти структуры до неразличимости. Однако и такое внешнее, формальное, читательское *время текста* тоже зависимо от содержательной структуры произведения, от изображенного времени: рассказ или поэма могут восприниматься как утомительно длинные, роман — коротким, прочитанным захлеб, на одном дыхании.

Подобные читательские установки объясняются психологическими закономерностями восприятия реального времени, хорошо описанными Т. Манном в романе «Волшебная гора» (здесь, как и во многих других случаях, литературное описание вполне достоверно и не уступает научному). Смысл сформулированного Манном парадокса — в разной скорости проживаемого и вспоминаемого времени. «При интересности и новизне содержания „время бежит“, другими словами — такое содержание сокращает его, тогда как однообразие и пустота отяжеляют и задерживают его ход». Однако в обратной перспективе, при взгляде на прошедшее «в крупных масштабах» восприятие принципиально меняется: «Годы, богатые событиями, проходят гораздо медленнее, чем пустые, бедные, убогие; их как бы несет ветер и они летят. <...> При полном однообразии самая долгая жизнь ощущалась бы как совсем короткая и пролетела бы незаметно»³⁴.

Сходный феномен можно отметить и в литературном восприятии. Быстрым кажется авантюрное время плутовского или приключенческого романа, но их действие потом можно много и подробно пересказывать. Медленным представляется время хроникального рассказа или очерка, где событийность приобретает чисто количественный, механический характер.

Все эти проблемы, однако, связаны с малоизученной психологией читателя: при другом горизонте восприятия, напротив, плутовской роман может показаться однообразным нанизыванием однородных эпизодов, а короткий чеховский «бессобытийный» рассказ — богатым нюансами и психологической дина-

³⁴ Манн Т. Волшебная гора (1924) // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М., 1959. С. 145–146.

микой. Опорное для данной теории понятие «интересности и новизны содержания» вряд ли допускает однозначную интерпретацию.

Предметом эстетического исследования, соотношенным с художественным пространством, должно, однако, стать не читательское время восприятия, а *время изображенное, событийное — время мира*.

Существенными характеристиками событийного времени являются *продолжительность и прерывность-непрерывность*.

Продолжительность — хронологические границы действия, расстояние между первым и последним событием. Она может быть сравнительно небольшой (как правило, в новелле или рассказе) или охватывать несколько десятилетий (в семейном романе о жизни нескольких поколений), не говоря уже о фантастической литературе с ее путешествиями во времени, где дистанция между нижней хронологической точкой (обычно это авторская современность) и основным временем действия измеряется веками или даже тысячелетиями (действие романа Е. Замятина «Мы» происходит в XXIX веке, незаконченный роман-утопия В. Ф. Одоевского называется «Год 4338»).

Аналогичной с фантастикой структурой времени, только ориентированной ретроспективно, отличается временной континуум «Мастера и Маргариты»: расстояние между романом Мастера и романом о Мастере составляет здесь без малого две тысячи лет — всю историю мира после Рождества Христова.

Однако сплошное временное изложение невозможно по причинам как психологическим, так и эстетическим. В ранней «Истории вчерашнего дня» Л. Толстой с присущим ему гиперболизмом заявил: «Бог один знает, сколько разнообразных, занимательных впечатлений и мыслей, которые возбуждают эти впечатления, хотя темных, неясных, но не менее того понятных душе нашей, проходит в один день. Ежели бы можно было рассказать их так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что недостало бы чернил на свете написать ее и типографшиков напечатать»³⁵. Наверное, из-за невозможности такого непрерывного описания «История...» так и осталась незаконченной.

³⁵ Толстой Л. Н. История вчерашнего дня (1851) // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 1. С. 343.

Событийное время изображается, как правило, фрагментарно: подробно развернутые эпизоды-сцены чередуются с суммарным, кратким описанием других временных фрагментов или просто умолчанием. Во вступлении к «Медному всаднику» два пейзажа («На берегу пустынных волн...» и «...юный град, / Полночных стран краса и диво») соединяются всего лишь полустихом: «Прошло сто лет...».

Сжатие времени путем его разнообразной фрагментации — привычный, немаркированный, конвенциональный признак художественного мира. Прочитируем еще раз Т. Манна. «Они полезны и необходимы, — говорит он о пропусках в повествовании, словно отвечая Л. Толстому, — ибо долго совершенно невозможно рассказывать жизнь так, как она когда-то рассказывала себя самое. К чему это привело бы? Это привело бы к бесконечности и было бы выше человеческих сил. Кто задался бы такой целью, тот никогда не кончил бы, но, обезумев от подробностей, увяз бы уже в начале. На прекрасном празднике повествования и воспроизведения пропуски играют важную и непреходящую роль»³⁶.

На этом фоне особенно остро воспринимаются случаи, когда время не сжимается, а путем непрерывного описания *растягивается*, нарушая привычные конвенции и психологические пропорции. Обычно такое изображение мотивируется пограничными психологическими состояниями персонажа, которые никто не может практически проверить.

Так часто изображает смерть Л. Толстой. Во втором севастопольском рассказе/очерке герой, офицер Праскухин, видит падающую рядом с ним бомбу. «Прошла секунда, показавшаяся часом, — бомбу не рвало. <...> Прошла еще секунда — секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул в его воображении». Описание этой секунды занимает полторы страницы и заканчивается ошеломляющей точкой: «Он был убит на месте осколком в середину груди»³⁷.

Повествовательное время кажется здесь явно растянутым по сравнению со временем реальным, но кто может это проверить и доказать?!

Еще дальше по этому пути идет роман *потока сознания*. Дж. Джойс в «Улиссе» изображает только один день жизни

³⁶ Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. М., 1968. С. 595.

³⁷ Толстой Л. Н. Севастополь в мае // Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. 2. С. 133–134.

нескольких обитателей ирландского города Дублина. Но этот день за счет использования многочисленных символических аллюзий и мифологических проекций безмерно растягивается, становится моделью всей мировой истории с ее «шумом и яростью».

По-иному обстоит дело в драматическом произведении. Речь персонажей, диалог предполагают синхронизацию событийного времени и времени восприятия. С другой стороны, драматург практически лишен возможности повествовательных ускорений, сжатий и пропусков: он связан темпом, скоростью человеческой речи. Поэтому, хотя *продолжительность* драматического времени может быть тоже достаточно большой («Жизнь человека» Л. Андреева), реальное его изображение обычно *непрерывно*. Фрагментация осуществляется *на границах* действий или картин. «Между третьим и четвертым действием проходит два года» — ремарка, прослаивающая эти два действия «Чайки». В комедии Островского «Без вины виноватые» временной промежуток еще больше: «Между первым и вторым действиями проходит семнадцать лет» — ремарка в начале второго действия.

Классицистическое требование *единства драматического времени* было, таким образом, небезосновательно, хотя опиралось на другие предпосылки. Течение времени внутри действия, акта или картины связано не с требованиями правдоподобия, а с природой драматического образа: пока герои говорят, время движется линейно и непрерывно.

Следующие важные характеристики художественного времени — *календарь* и *хронология*.

Календарь — *внутреннее соотнесение событий в художественном мире*. Календарь обычно опирается на природные годовой или суточный циклы. В этом смысле, вероятно, Пушкин говорил о «Евгении Онегине»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю».

Календарное время может иметь явно или неявно символический характер. В близких по концепции чеховских повестях «Огни» и «Дуэль», например, календарные приметы существенно корректируют смысловой итог произведения.

В «Огнях» ночной спор двух героев о бессмысленности жизни и пессимизме резюмируется скептической утренней репликой рассказчика «Ничего не разберешь на этом свете» и последней пейзажной обнадеживающей деталью: «Стало восходить солнце».

В «Дуэли», напротив, вражда персонажей заканчивается их примирением перед отъездом фон Корена на пароходе в штормящее море, его словами «Никто не знает настоящей правды», финальным внутренним монологом Лаевского о возможности людей когда-нибудь все-таки доплыть до «настоящей правды» и скептической пейзажной деталью: «Стал накапывать дождь» (это также последняя фраза повести).

Суждение персонажа и временная календарная примета, меняясь местами, вступают в сложные контрапунктные отношения.

Очевидно символичен и календарь «Вишневого сада»: весеннее цветение вишен, надежды на лучшее (первое действие) — бесплодные, утомительные споры в разгаре лета (второе действие) — ожидаемая развязка, продажа имения на исходе лета, 22 августа (третье действие), — отъезд героев, рубка деревьев поздней осенью, в октябре, накануне зимних холодов (четвертое действие). Достаточно мысленно нарушить, сдвинуть календарь чеховской пьесы, партитура атмосфер станет принципиально иной.

Хронология — это соотнесение времени художественного мира с историческим временем, обнаружение знаков внешнего мира в возможном мире произведения.

Основа хронологии — исторические даты, данные прямо или косвенно, с помощью разнообразных культурных отсылок (упоминание известных имен и событий).

Хронология, как многократно отмечалось, является конструктивной опорой культурно-героического романа Тургенева и вообще его метода, ориентированного на воспроизведение сиюминутной реальности, «образа и давления времени».

«Действие романа „Отцы и дети“ датировано Тургеневым с чрезвычайной точностью: Кирсанов и Базаров приезжают в Марьино 20 мая 1859 года. <...> Действие романа „Накануне“ начинается „в один из самых жарких летних дней 1853 года“, „Дыма“ — 10 августа 1862 года и т. д. Не только общественные романы, но и повести, даже анекдотические рассказы хронологизированы не менее строго; мы, например, знаем, что действие „Вешних вод“ происходит летом 1840 года, что воспоминания Санина о франкфуртских событиях относятся к зиме 1870 года; ранней весной того же 1870 года он едет за границу и возвращается в мае. Действие „Первой любви“ относится к лету 1833 года (переезд на дачу происходит 9 мая!), события „Несчастной“ отнесены к зиме 1835 года и т. д. У Тургенева

нет почти ни одного рассказа без прямых или косвенных (чаще всего прямых) хронологических указаний»³⁸.

Тургеневскую «точную историчность», «непрерывно проведенную датировку, внешнюю и внутреннюю», Л. В. Пумпянский возводил к пушкинской школе романа: «Это своеобразное литературное явление заключается в том, что действие рассказа приурочено к определенным датам, причем автор тщательно заботится о консистентной связи этих дат на протяжении всего рассказа; дело сводится, следовательно, к точной внутренней хронологии и календарю. Как известно, эта непрерывная датировка сопутствует всему течению „Евгения Онегина“ и вообще входит в правила пушкинского повествовательного искусства»³⁹.

Если в общем плане исследователь прав, то его мысль о «непрерывной датировке» «Евгения Онегина» не стала общепринятой. Используя пушкинскую подсказку, литературоведы и просто читатели не раз пытались рассчитать время романа с точностью до одного дня. Оказывается, именины Татьяны падают на 12 января 1821 года, а дуэль Онегина и Ленского состоялась 14 января. Время восьмой главы романа обычно датируют весной 1825 года, чтобы получивший отповедь Татьяна герой успел, в отличие от автора, вместе с декабристами попасть на Сенатскую площадь.

Однако в подобных «точных» подсчетах ученых много «художественной» фантазии. В них одновременно используются факты пушкинской биографии, о которых не упоминается в романе, указания в черновиках, от которых поэт потом отказался, живописные догадки о судьбе героя в тех случаях, когда он надолго исчезает из нашего и авторского поля зрения (по одной из них Онегин во время путешествия должен был, подобно Степану Разину, целых три года предводительствовать шайкой разбойников: ведь таким его видит героиня в своем вешем сне). По другим расчетам действие романа оканчивается в 1829 году, снова почти совмещаясь со временем его окончания.

Однако попытка понять пушкинский свободный роман как историческую хронику ведет к существенным противоречиям и неразрешимым вопросам. В таком случае герой оказывается изолированным от двух главных для его ровесников событий:

³⁸ Пумпянский Л. В. «Отцы и дети» (1929) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 403–404.

³⁹ Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист (1929) // Там же. С. 444.

Отечественной войны и формирования будущих декабристов.

Логичнее понять пушкинскую фразу о календаре в прямом и точном смысле.

«Евгений Онегин» — роман с замечательно точным изображением годового, природного цикла, но с особым отношением к истории.

Пушкин пишет не историческую хронику (как будущая «История Пугачева») и даже не исторический роман (к этому жанру принадлежит выросшая на основе «Истории Пугачева» «Капитанская дочка»), а роман *свободный*, роман *в стихах*.

Такой роман, помимо прочего, свободно обращается с историей. Воспроизводя множество передающих колорит эпохи деталей — лица, моды, предметы, даже новые слова, — Пушкин вольно располагает их в исторической рамке 1820-х годов, не привязывая к конкретным историческим событиям.

Иначе обстоит дело с хронологией романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». Она напоминает тургеневскую непрерывную датировку. Сопоставление многочисленных косвенных отсылок позволяет заключить, что главный герой романа родился в 1891 или 1892 году, его любимая и друзья — на рубеже восьмидесятых и девяностых. Центральные персонажи романа оказываются ровесниками Ахматовой, Маяковского, Цветаевой, Мандельштама, Булгакова, людьми последнего предреволюционного поколения.

Юрий Живаго проходит все предназначенные людям этого поколения «университеты» (мировая война, революция, война гражданская, скитания по развороченной историческими катаклизмами стране) и умирает в 1929 году из-за «отсутствия воздуха» (в речи «О назначении поэта» Блок так объяснил смерть Пушкина; Пастернак сюжетно реализует эту метафору) накануне очередного «великого перелома» сталинской коллективизации.

Но зато в этом романе есть календарные парадоксы: в эпизодах возвращения Живаго в Москву время движется назад: герои идут в Москву осенью, а появляются в городе весной 1922 года⁴⁰.

Хронологические отсылки художественного мира к реальному в русской классике настолько привычны, что В. Набоков,

⁴⁰ См.: Сухих И. Н. Живаго жизнь: стихи и стихии // Сухих И. Н. Русский канон. Книги XX века. М., 2013. С. 536–537, 554–555.

начиная свой последний и лучший русский роман, подвергает их легкому ироническому остранению: «Облачным, но светлым днем в исходе четвертого часа первого апреля 192... года (иностраный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц) у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон...»⁴¹.

Однако, спрятав точную историческую дату за многоточием, писатель хорошо помнил о ней. «Действие „Дара“ начинается 1 апреля 1926 года и заканчивается 29 июня 1929 года (охватывая три года из жизни Федора Годунова-Чердынцева, молодого эмигранта в Берлине)»⁴² — заполнил он лагуну через много лет.

Есть писатели другого типа, для которых исторический ряд и, соответственно, хронология являются далеким фоном, а не актуальным контекстом. Мир многих рассказов и драм Чехова содержит, как мы видели, множество календарных примет, но почти лишен хронологии. Время мира конкретных чеховских произведений исторически однородно и свободно располагается в границах чеховской жизни (1860—1904) между 1861 (отмена крепостного права) и 1905 (первая русская революция) годом. Поэтому понятия «время Чехова», «чеховская эпоха» обладают, как и «пушкинская эпоха», вполне конкретным содержанием, но трудно говорить о «тургеневской, дostoевской или толстовской» эпохах.

Календарь и хронология художественного мира находятся, таким образом, в противоречивых отношениях. Они то совместно организуют временную структуру произведения, то доминируют в той или иной степени, то взаимно нейтрализуются, как в некоторых образцах современной драмы, где, как в «пьесе Треплева», действие происходит на «голой земле», в абстрактном интеллектуальном пространстве, вне календарных и исторических ориентиров. В таком случае главной характеристикой мира оказывается *сюжетное время*, чистое время действия, о котором еще пойдет речь.

⁴¹ Набоков В. В. Дар (1937—1938) // Набоков В. В. Собрание сочинений. В 5 т. Русский период. Т. 4. СПб., 2002. С. 191.

⁴² Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу рассказа «Круг» («The Circle») (1973) // В. Набоков: pro et contra, СПб., 1997. С. 105.

Хронотоп

В художественном хронотопе, как мы уже знаем, время и пространство сливаются, образуя новое качество. М. М. Бахтин отмечал три главные функции хронотопов в структуре произведения: *сюжетообразующую* («В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы»), *изобразительную* («Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью») и *жанрообразующую* («Хронотопы имеют жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившегося и развивающегося на протяжении веков») ⁴³. Но его исследование хронотопов имело не теоретический, а исторический характер и, подобно анализу жанров, было далеко от строгой систематичности.

«Три романских хронотопа» античности М. М. Бахтин выделял, противопоставляя *авантюрное, авантюрно-бытовое и биографическое* время. В рыцарском романе также видел «авантюрное время в основном греческого типа». Глава о романе Рабле называется «Раблезианский хронотоп». В специальной главе исследован также «Идиллический хронотоп в романе».

В «Заключительных замечаниях», написанных через много лет после основной части работы «Формы времени и хронотопа в романе», кратко характеризуются хронотопы:

— *большой дороги* («Дорога особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью (но и не только для такого). Отсюда понятна важная сюжетная роль дороги в истории романа»);

— *замка* («Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. <...> Историчность замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в истории исторического романа»);

— *гостиной-салона* («С точки зрения сюжетной и композиционной здесь происходят встречи, уже не имеющие прежнего специфически случайного характера „встречи на дороге“ или в „чужом мире“, создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, происходят *диалоги*, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, идеи и страсти героев»);

⁴³ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 495–496.

— *провинциального городка* («Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом — чрезвычайно распространенное место свершения романских событий в XIX веке... <...> Время здесь бессобытийно и потому кажется остановившимся. Здесь не происходят ни „встречи“, ни „разлуки“. Это густое, липкое, ползущее в пространстве время»);

— *порога* («...Это хронотоп *кризиса* и жизненного *перелома*. <...> В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме»)⁴⁴.

В книге о Достоевском порог включался в ряд образов *кризисного пространства* (термин *хронотоп* здесь отсутствует), соотносящегося с *кризисным временем* и приобретающего в романах Достоевского жанрообразующий смысл: «*Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка* получают значение „точки“, где совершается *кризис*, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются и гибнут. Действие в романах Достоевского и совершается преимущественно в этих точках»⁴⁵.

Систематизировать весь этот обширный материал удастся лишь в ходе фундаментальных исследований по исторической поэтике. Только они позволят отделить доминирующие, жанро- и сюжетообразующие образы пространства и времени от частных, ситуативных, преходящих. «Мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах, — специально оговаривался Бахтин. — Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп...»⁴⁶.

В порядке предварительной гипотезы можно предложить набор «больших объемлющих и существенных» хронотопов русской литературы XIX века, попытаться составить *хронотопическую карту* русской классики (включая и некоторые явления эмигрантской литературы XX века, «законсервировавшей» образ прежней России).

Кажется, главных, доминантных хронотопов русской литературы насчитывается всего пять: *большой город* (это прежде всего Петербург с его *текстом* и в меньшей степени Моск-

⁴⁴ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 490–494.

⁴⁵ Там же. Т. 6. С. 191.

⁴⁶ Там же. Т. 3. С. 497.

ва, которая весь петербургский период воспринималась как большая деревня) — *провинциальный город — дворянская усадьба — деревня* — и связывающая четыре образа русского пространства *большая дорога*.

Эти хронотопы дифференцируются, образуют специальные *парадигмы*, пространственно-временные *партитуры*.

Большой город, конечно, — *дворянский дом* или *богатая квартира с гостиной-салонем, департамент, театр, ресторан*, в Петербурге — *Невский проспект, Медный всадник* и, с другой стороны, — *петербургские углы, кабаки, Коломна и Сенная площадь*.

Провинциальный город — снова *департамент* и *театр*, но уже с совсем иной атмосферой (сравним в этом смысле присутствие в «Шинели» и «Ревизоре» или «Мертвых душах»; театр в «Евгении Онегине» и «Даме с собачкой»), *купеческий дом, бульвар*.

Усадьба — та же перенесенная из городского хронотопа *гостиная-салон, сад и парк* со своей сложной топографией, *беседками, темными аллеями*.

Деревня — *крестьянская изба, церковь, кладбище, кабаки*, окрестный *пейзаж: нива, лес, река*.

Большая дорога — тоже бегущий по сторонам *пейзаж*, мелькание людей и предметов, *тройка, постоялый двор*.

Каждый доминантный хронотоп имеет несколько, зачастую прямо противоположных контрастных вариантов, *атмосфер*.

Большой город, как уже говорилось выше, одновременно прекрасен и ужасен, представляется как порождением цивилизации, рукотворной красоты, так и местом гибели, уничтожения природы и человеческого отчуждения⁴⁷. Получив классическое выражение в «Медном всаднике», расходясь и сливаясь, эти две эмоциональные доминанты определяют весь «петербургский текст» от Третьяковского до Бродского.

На противоположном от большого города атмосферном полюсе (не северном, а южном!) оказывается усадьба («Дворянское гнездо», «Анна Каренина», «Обломов» — сон героя, лирика Фета, «Чайка» и «Вишневый сад», «Антоновские яблоки», «Жизнь Арсеньева» и многие бунинские рассказы из «Темных аллей», «Дар» Набокова — воспоминания героя).

⁴⁷ Подробнее о хронотопе большого города в нашем понимании см.: Сухих И. Н. К проблеме чеховского хронотопа // Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. 2-е изд., доп. СПб., 2007. С. 284–301.

С одной стороны, усадьба предстает идиллическим местом слияния культуры и природы, дворянского дома с его семейными ценностями и сада. «Эдема сколок сокращенный», — назвал усадьбу один старый поэт⁴⁸. В других случаях изображается оборотная сторона усадебного быта (некоторые главы «Мертвых душ», «Записки охотника» Тургенева, «Пошехонская старина» и «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина, «Суходол» и рассказы раннего Бунина, противоположные по тону усадебным картинам «Темных аллея»). Усадьба предстает здесь местом угнетения, бытового насилия, безделья и бессмысленного скопидомства.

Контраст этих образов оказывается важен для структуры «Вишневого сада». «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде? Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад», — восклицает Аня. — «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...» — привычно открывает ей глаза Трофимов.

Чехов, внук крепостного крестьянина, сын разорившегося купца, интеллигент в первом поколении, оказывается способным взглянуть на усадебный хронотоп в единстве его противоречивых сторон. И он же показывает его неизбежную гибель: сад рубят, дом ломают, скоро на этом месте появятся дачи и дачники — люди города.

В аналогичном контрастном освещении предстает и хронотоп провинциального города («Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя, «Губернские очерки» Щедрина, «Гроза» и «Бесприданница» Островского, многие повести и рассказы Чехова, «Городок Окуров» Горького). С одной стороны, это место повторяющихся «бываний», серости (серый — главный цвет города С., в котором живет героиня «Дамы с собачкой»), однообразия, затхлости, грошовых интересов и ничем не обеспеченных культурных претензий. С другой — мир уже утерянных в большом городе естественных человеческих связей, теплоты, близкого к усадебному окрестного пейзажа. Хронотоп провинциального городка оказывается где-то в промежутке между большим го-

⁴⁸ См.: ...В окрестностях Москвы: Из истории русской усадебной культуры XVII–XIX века. М., 1979; Сухих И. Н. Шеншин и Фет: жизнь и стихи // Фет А. А. Стихотворения. СПб., 2001. С. 42–46. (Новая Библиотека поэта. Малая серия).

родом и усадьбой, колеблется между ними, его эмоциональное освещение меняется в зависимости от точки отсчета, от того, *сверху* или *снизу* направлен авторский взгляд.

Деревня в русской литературе так же тесно связана с усадьбой, как тесно связываются они в русской истории. Но она сравнительно поздно и относительно редко становилась предметом самостоятельного, автономного от усадебного хронотопа, изображения.

«Деревня, где скучал Евгений, была прелестный уголок...» — начинает Пушкин вторую главу «Евгения Онегина» под оставшимся в черновиках заглавием «Деревня». Но изображает он, в сущности, не деревенский, а усадебный хронотоп, усадебный быт Онегина.

Гоголевские описания деревни в «Мертвых душах» тоже ситуативны, мимолетны, они лишь подготавливают образ усадьбы-раковины очередного персонажа. П. В. Анненков еще в начале 1850-х годов сомневался в способности деревенской жизни уложиться в рамки традиционных жанров: «Ограничимся при этом одним замечанием: естественный быт вряд ли может быть воспроизведен чисто, верно и с поэзией, ему присущей, в установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другой целью и при других поводах. <...> Какой вид будет иметь свежая, оригинальная форма простонародного рассказа, мы не знаем»⁴⁹.

Прорыв в этом направлении осуществил, однако, уже Тургенев в «Записках охотника» (1847–1851). Чуть раньше появилась повесть Д. В. Григоровича «Деревня» (1846). Позднее образ деревни занимал Толстого («Утро помещика», «Анна Каренина»), писателей-народников («Устой» Н. Н. Златовратского, многочисленные очерки Г. И. Успенского), Чехова («Мужики», «Новая дача»), Бунина («Деревня» и многие рассказы).

С одной стороны, деревенский мир, при всей его бедности и убогости, представлялся идеалом, хранителем национальных ценностей и святынь, уже утраченных обитателями других хронотопов. С другой же — местом страданий народа, его почти первобытной дикости.

Большая дорога и связанный с ней мотив и сюжет путешествия, объединяя и связывая другие доминантные хронотопы, проходит через всю историю русской литературы («Путешествие из

⁴⁹ Анненков П. В. Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 г. // Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 98.

Петербурга в Москву» Радищева, седьмая глава «Евгения Онегина», «Капитанская дочка», «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Кому на Руси жить хорошо», чеховские «Холодная кровь», «На пути», «Степь», платоновский «Чевенгур (Путешествие с открытым сердцем)», «Страна Муравия», «Василий Теркин» и «За далью даль» Твардовского). Большая дорога оказывается как местом случайных встреч, так и местом встречи старых знакомцев. Очень часто дорога становится «символическим пространством», метафорой человеческой жизни («Дорога жизни» Пушкина).

На периферии хронотопической карты оказываются, с одной стороны, поэтические топосы *леса, степи, юга, Кавказа* или *Сибири* — место обитания цыган и бродяг, благородных разбойников, безудержных запорожцев, вольных казаков («южные поэмы» и «Дубровский» Пушкина, лермонтовские «Мцыри», «Вадим», «Бэла» и «Тамань» в «Герое нашего времени», «Тарас Бульба» Гоголя, «Казачи» Толстого, «Соколинец» и другие сибирские рассказы Короленко, ранние «босаяцкие» рассказы Горького), с другой — *Zanad*, представленный в разных иерархических отношениях и эмоциональных тонах по сравнению с обобщенным *русским топосом* («Горе от ума» Грибоедова, «Зимние заметки о летних впечатлениях» и «Игрок» Достоевского, «За рубежом» Салтыкова-Щедрина, «Вишневый сад» Чехова, «Скифы» Блока).

Пять описанных доминантных хронотопов, кажется, определяют развитие литературы и прошлого, XX века. Но набор локальных хронотопов существенно меняется в связи с историческими, технологическими, культурными изменениями и словами.

От *встречной тройки* или *почтовой станции* как места встреч на большой дороге уже в XIX веке происходит переход к имеющим ту же функцию *вагонному купе* и *вокзальному перрону* (роковая «случайная» встреча Анны Карениной и Вронского происходит именно там). Позднее к ним добавятся *гостиничный номер, зал ожидания аэропорта, стройплощадка, лагерная пересылка* (многие новеллы и рассказы В. Шаламова). «Петербургские углы» в XX веке сменит «коммунальная квартира», один из доминантных городских хронотопов советской эпохи (Зощенко, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова). Функции усадьбы как медиатора, посредника между природой и культурой отчасти перейдут к *даче*.

Подробное исследование *форм времени в хронотопе* должно стать предметом уже не теоретической, а исторической поэтики.

Для литературы XX века, советской литературы (или русской литературы советской эпохи) оно только еще начинается.

Завершая работу о «формах времени и хронотопа в романе», М. М. Бахтин ввел еще понятие *творческого хронотопа*, «в котором происходит... обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения», «постоянное обновление произведения в творческом восприятии слушателей-читателей», и постулировал хронотопичность самого процесса мышления: «Каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-то временно-пространственное выражение, то есть принять *знаковую* форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). Без такого временно-пространственного выражения невозможно самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»⁵⁰.

Представляется, однако, что внутри общего смыслового пространства создаваемый писателем *художественный хронотоп*, изображенное пространство-время прежде всего определяет специфику литературы как таковой.

Художественное мышление — это *движение персонажа в мире*. Как только эта связь исчезает, литература превращается в словесность, «буквенность», текст другой природы и структуры, пусть и хронотопически зафиксированный в какой-то знаковой форме. Для его анализа и интерпретации нужны уже иные категории — не те, о которых шла и дальше пойдет речь.

Всякое вступление в сферу *художественного смысла* совершается через узкие врата *изображенного и ценностно осмысленного* пространства и времени. Там, в этой *трехмерной коробочке*, обязательно что-то *происходит*.

Действие: сюжет и фабула

Действие — *развитие художественного мира во времени, последовательность событий в произведении, его динамическая структура*.

Действие — еще один аспект категории времени (литература, как мы помним, искусство временное), вырастающий из хронотопа и приобретающий самостоятельный характер.

⁵⁰ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 503.

Философскую интерпретацию категории действия как «*дифференцированной внутри себя определенности идеала, развивающейся в виде процесса*»⁵¹, предложил Гегель.

Исходное, общее состояние мира в мыслительной (спекулятивной) конструкции Гегеля — «*бездейственный, вечный в себе покой*», который является предельным, идеальным, вневременным состоянием бесконечного духа, неизбежно реализующимся в каких-то временных рамках.

«Распространяясь во все стороны, раскрывая себя в своих особенностях, полный, целостный дух выходит из состояния покоя и, вступая в область противоположностей запутанного земного существования, противопоставляет себя самому себе. В этом расколе он уже больше не в силах избежать тех несчастий и бедствий, которые неразрывно связаны со всем конечным»⁵².

В *прозаическом состоянии мира*, которое приходит на смену божественному покою, возникают разнообразные *ситуации*, некие конкретные частные состояния, временные сгустки, внутренне противоречивые и обладающие поэтому способностью развития, разрыва. «Ситуация доставляет нам широкое поле для размышлений, так как с давних пор важнейшей стороной искусства было отыскивание интересных ситуаций, то есть таких, которые дают проявиться глубоким и важным интересам и истинному содержанию духа»⁵³.

Обнаружение и обострение противоречий в какой-то ситуации создает *коллизию*. «В основе коллизии лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. <...> Так как коллизия нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей, то богатая коллизиями ситуация является преимущественным предметом драматического искусства»⁵⁴ (синонимичный коллизии термин, применяемый, как правило, к драматическим структурам, — *конфликт*).

Гегель предложил интересную типологию коллизий (конфликтов), которая в разнообразных терминологических обликах активно используется в литературоведении.

Коллизии первого типа имеют внешний характер, заключаются в *противоречиях между индивидом и внешним миром*.

⁵¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 186.

⁵² Там же. С. 187.

⁵³ Там же. С. 208.

⁵⁴ Там же. С. 213.

«Здесь внешняя природа с ее болезнями и прочими бедствиями и слабостями приводит к нарушению обычной жизненной гармонии, что вызывает антагонизмы»⁵⁵.

Вторая группа — духовные коллизии, покоящиеся на *физических основах*. Это конфликты, основой которых служит физическое рождение (борьба за право престолонаследия; вражда между братьями; раздоры внутри семейств и династий; различия рождения, заключающие в себе несправедливость; борьба за привилегии и т. п.) или же «субъективная страсть, покоящаяся на природных задатках темперамента и характера»⁵⁶ (ревность, скупость, властолюбие, отчасти и любовь).

Третья группа — чисто духовные конфликты, возникающие как результат сознательных человеческих действий, свободных поступков. «И в этих коллизиях главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны»⁵⁷.

Типология конфликтов хорошо уложилась в обычную гегелевскую триаду, однако границы между второй и третьей группой оказываются очень неопределенными, что признавал и сам философ. Ее выделение оправдывалось тем, что Гегель ориентировался на классические формы искусства (эпопея, трагедия), в которой конфликты второго рода были преобладающими.

Если же исходить из современного, прозаического состояния мира, где право рождения и коллизии, с ним связанные, занимают сравнительно скромные место, можно предложить несколько иную типологию, оставляющую первую группу в неприкосновенности, но несколько по-иному проводящую границы внутри второй и третьей групп.

Действующий индивид, Я, оказывается возмущающим фактором, выводящим мир из начального равновесия (если иметь в виду историческое развитие в целом) или создающим исходную коллизию (если говорить о конкретном произведении).

Источником движения может оказаться либо столкновение этого Я с миром (*Я и ОН*, *Я и ОНО*), либо столкновение его с другими Я (*Я и ТЫ*, *Я и ОНИ*), либо раздвоение, обнаружение противоречий внутри него самого (*Я и второе Я*).

Таким образом, можно говорить о внешних природных и метафизических (1), внешних социальных и социально-пси-

⁵⁵ Там же. С. 214.

⁵⁶ Там же. С. 221.

⁵⁷ Там же. С. 223.

хологических (2) и внутренних психологических (3) коллизиях (конфликтах). Однако и первые два типа становятся предметом искусства только тогда, когда они осмысляются и психологически преломляются. «Внешние и внутренние обстоятельства, состояния и отношения превращаются в ситуацию только через *душевное переживание*, через *страсть*, которая реагирует на эти обстоятельства и сохраняется в них»⁵⁸.

«*Действие* образует *третью* ступень в том восходящем рассмотрении, которому мы следовали до сих пор. Первой ступенью было всеобщее *состояние мира*, второй — определенная *ситуация*, <...> — достраивает Гегель очередную триаду. — Изображение действия как единого, целостного в себе движения, содержащего акцию, реакцию и разрешение их борьбы, составляет преимущественный предмет поэзии, ибо остальные искусства могут запечатлеть лишь один момент в развитии действия»⁵⁹.

Так от философии мы снова вернулись к поэтике; от *мира* как философской категории — к понятию *художественный мир*; от идеального *покоя* через *ситуацию* и *коллизию* — к *действию* как преимущественному предмету поэзии, словесного искусства.

Конкретным воплощением, реализацией действия оказываются *сюжет* и *фабула* литературного произведения.

Фабула была одной из центральных категорий поэтики Аристотеля: «Подражание действию есть *фабула*; под этой *фабулой* я разумею сочетание фактов... <...> Действия и *фабула* составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы. <...> Итак, *фабула* есть как бы основа и душа трагедии, а за нею уже следуют характеры...»⁶⁰.

Судьба этих понятий в русской поэтике неодинакова. Термин *сюжет* (франц. *le sujet* — предмет) употребляется практически всеми, без различия эпох и теоретических позиций. *Фабула* (лат. *fabula* — рассказ, повествование, басня) долгое время казалась подозрительным, формалистским понятием,

⁵⁸ Там же. С. 225.

⁵⁹ Там же. С. 226–227.

⁶⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 57, 59, 60 (перевод В. Г. Апфельрота). М. Л. Гаспаров отмечает, что «аристотелевское понятие „сказание“, „миф“ в латинском переводе стало общеупотребительным литературоведческим термином „фабула“, но сам предпочитает исходный термин, ибо «для Аристотеля „фабула“ не свободно вымышленный сюжет, а именно „сказание“, миф из традиционного фонда трагических преданий» (Аристотель и античная литература. С. 121).

термином-пасынком, изгоняемым из литературы по поэтике (особенно из учебной): «Понятие фабулы <...> не помогает нашему анализу, а лишь осложняет его. Поэтому практически в нем, с нашей точки зрения, нет надобности, и мы в дальнейшем его не употребляем»⁶¹.

«В смысловом отношении фабула и сюжет по сути дела синонимичны. Для определения событийного аспекта произведения нет необходимости в пользовании двумя терминами. Из них нужно избрать один „сюжет“»⁶².

Любопытно, что и ученые, так или иначе продолжавшие традиции формальной школы, внимательные к художественной структуре, не всегда испытывали необходимость в разграничении этих понятий.

В «Структуре художественного текста» Ю. М. Лотмана *фабула* присутствует лишь в цитате из «Теории литературы» Б. В. Томашевского (см. далее). Лотман оперирует понятием *сюжет*, мимоходом упоминая и бессюжетные тексты. Не понадобилась эта оппозиция и исследователю исторической поэтики новеллы: Е. М. Мелетинский тоже использует термин *сюжет*, часто синонимически заменяя его общим понятием *действие*⁶³.

Теоретики формальной школы, напротив, настаивали на четком различии сюжета и фабулы. В первом издании «классической по точности формулировок» (Ю. М. Лотман) книги Б. В. Томашевского сказано: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведение. Фабула может быть изложена прагматически, в естественном, хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как они введены в произведении. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их *изложении* в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них». В примечании к этому месту формулировка сокращается и тем самым уточняется: «Кратко выражаясь, — фабула это то, „что было на самом деле“, сюжет то, „как узнал об этом читатель“»⁶⁴.

Видимо, это двойное определение не удовлетворило автора. В последующих изданиях текст был значительно расширен,

⁶¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. С. 167.

⁶² Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 431 (статья А. И. Ревякина).

⁶³ См.: Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. С. 245, 259.

⁶⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1925. С. 137.

но примечание исчезло, а определения стали более ясными и краткими: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и назовем *фабулой*. <...> Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом* произведения»⁶⁵.

В формальной поэтике, таким образом, сюжет и фабула различались то по линии *искусство — действительность* (фабула — жизненное происшествие, материал; сюжет — художественно построенное распределение событий), то с точки зрения *хронологической* (фабула — естественная, (хроно)логическая связь, сюжет — «неестественная», художественная конструкция).

При этом, однако, во-первых, понятие сюжета как конструкции оказывалось настолько широким, что почти покрывало и вытесняло категорию *композиции* (специальная глава о композиции в «Поэтике» Б. В. Томашевского отсутствует); во-вторых, оппозиция «как было на самом деле — как рассказано» провоцировала на вопрос «где было?» (возникло странное для формальной теории представление, что писатель записывает, трансформируя ее, некую изначально существующую реальность фабулы; на самом деле эту «реальность» вычитывали из сюжета, чтобы затем с ним же ее сопоставлять); в-третьих, при отсутствии установки на конструкцию понятия фабулы и сюжета практически совпадали (не случайно В. Б. Шкловский утверждал, что ранний Чехов представляется формально более совершенным, чем Чехов поздний; у Чехонте существовали разнообразные приемы развертывания сюжета, Чехов от них практически отказался, предпочитая «естественную, хронологическую связь» «жизненного происшествия»).

Более продуктивным, причем не отменяющим формалистское понимание фабулы, а практически вбирающим его, оказывается понимание фабулы и сюжета, корни которого уходят в литературную практику XIX века и которое позволяет непротиворечиво объяснять разнообразные литературные факты, даже не имеющие прямого отношения к действию.

В четком разграничении сюжета и фабулы нам помогают Островский и Чехов⁶⁶.

⁶⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика (6-е изд., 1931). М., 1996. С. 180, 181–182.

⁶⁶ Краткий обзор истории понятий *фабула* и *интрига* см.: Пави П. Словарь театра. С. 126–127, 398–403.

«Оригинальным признается всегда драматическое произведение, в котором сценарий и характеры вполне оригинальны. Этого довольно: фабула в драматическом произведении дело неважное, но только фабула, а не сюжет. Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, т. е. сценарий со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок»⁶⁷.

Определения Островским драматических сюжета и фабулы применимо и к эпическим жанрам, и к той группе лирических (лиро-эпических), которая связана с повествовательным развертыванием переживания. Разграничительным признаком здесь оказывается не хронология, а *полнота, объем, степень подробности* излагаемых событий.

Фабула — краткий пересказ, схема, повествовательное резюме мира произведения. «Фабула может быть сведена к нескольким фразам, описывающим события сжато» (П. Пави).

Из этого простого определения вытекает несколько важных следствий.

Фабула может *вырастать из реальности*, из рассказа о каком-нибудь жизненном событии или происшествии, хотя она является *частью художественного мира*.

Фабула может *заимствоваться*, произведения разных времен и народов опираются на сходные фабулы (так называемая «теория бродячих сюжетов» на самом деле имела в виду *бродячие фабулы*), но это почти ничего не говорит об их эстетической природе, потому что фабула сама по себе — «дело неважное».

Фабула как схема в значительной степени *уравнивает* литературные роды, большие и малые жанры. Повествование и драматический диалог, роман и рассказ, водевиль и пятиактная трагедия в своей фабульной ипостаси предстают в форме короткого линейного, хронологического повествования (истории) не очень отличающегося по объему. Фабулы «Дамы с собачкой» и «Анны Карениной», в отличие от самих произведений, будут соизмеримы.

Фабула допускает транспонирование в разные виды искусства. Кино, театр в разных его видах, включая оперу и балет (либретто), живопись (так называемый «жанр» — сюжетная картина), музыка (программная) могут опираться на одну и ту же фабулу.

⁶⁷ Островский А. Н. Проект «Правил о премиях» Дирекции императорских театров за драматические произведения (1885) // Островский А. Н. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 276–277.

Сжатие, краткость, схематичность фабулы тем не менее имеет свои пределы. «Резюме повествования (если оно ведется согласно структуральным критериям) поддерживает индивидуальность сообщения» (П. Пави). Другими словами, фабула допускает сжатие лишь до такой схемы, в которой *узнается* описываемый ею мир. Если этот принцип нарушается, нужно, вероятно, говорить о другом (глубинном, абстрактном?) уровне действия и использовать иную терминологию.

Когда В. Б. Шкловский в «Развертывании сюжета» отождествил фабулу «Евгения Онегина» и любовь Ринальда и Анджелики в относящейся к XV веку рыцарской поэме М. Боярдо «Влюбленный Роланд», сведя дело лишь к разнице мотивировок (через много лет он объяснял сравнение как непонятую шутку), В. М. Жирмунский резонно возразил: «Мы могли бы присоединить сюда же известную басню о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная схема в „обнаженной“ форме: „А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б“. Думается, однако, что для художественного впечатления „Евгения Онегина“ это сродство с басней является весьма второстепенным и что гораздо существеннее то глубокое качественное различие, которое создается благодаря различию темы <...>, в одном случае Онегина и Татьяны, в другом журавля и цапли»⁶⁸.

Фабула, таким образом, в какой-то степени должна включать отсылки к другим уровням мира — пространственно-временному и персонажному.

Тем не менее попытки (под влиянием метода В. Я. Проппа в «Морфологии сказки») рассматривать действие предельно абстрактно регулярно повторяются в работах по поэтике. Для французского структуралиста К. Бремона «логика повествовательных возможностей» сводится к последовательности таких действий: «Улучшение, ухудшение, возмещение: петля повествования теперь затянута, открывается возможность ухудшений, за которыми следуют новые возмещения по циклу, который может повторяться неограниченное число раз. Каждая из этих фаз сама может развертываться до бесконечности»⁶⁹.

Конечно, К. Бремон описывает не фабулу как структурный элемент мира произведения, а скорее *фабулу фабулы*, форму-

⁶⁸ Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» (1923) // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 104.

⁶⁹ Бремон К. Логика повествовательных возможностей (1966) // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 133.

лу, комбинаторную схему, слишком абстрактную для анализа отдельных произведений. Ни о какой «индивидуальности сообщения» говорить здесь невозможно. В «логический мешок» с надписью «улучшение — ухудшение — возмещение» поместятся уже не только «Евгений Онегин», «Влюбленный Роланд» и басня о журавле и цапле, но и вся мировая литература. Даже в стереотипных, «формульных» жанрах фабульная схема окажется конкретнее.

Для корректного изложения фабулы необходимо четко представлять ее структуру. Вопрос о фабульных единицах и, шире, о членении уровня действия оказывается весьма непрост.

А. Н. Веселовский в наброске «Поэтики сюжетов» определял единицу сюжета (термин *фабула* он не использовал, хотя речь шла фактически о фабуле) как *мотив*: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. <...> Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы... <...> Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»⁷⁰.

Веселовский предлагал и модель, демонстрирующую переход мотива в сюжет: «Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая мачеха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизменяться, особенно подлежаит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в *сюжет*...»⁷¹.

Понятие *мотива* как простейшей повествовательной единицы вслед за Веселовским использовали формалисты. «Путем <...> разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей *неразлагаемых*, до самых мелких дроблений тематического материала. „Наступил вечер“, „Раскольников получил письмо“, „Герой умер“, „Получено письмо“ и т. п. Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*. В сущности, каждое предложение обладает своим мотивом»⁷².

⁷⁰ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 305, 302, 301.

⁷¹ Там же. С. 301.

⁷² Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 182.

С помощью категории *мотива* Б. В. Томашевский, в отличие от А. Н. Веселовского, еще раз разграничивает понятия *фабула* и *сюжет*: «Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической пространственно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в которой они даны в произведении. Для фабулы неважно, в какой части произведения читатель узнает о событии и дается ли оно ему в непосредственном сообщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль *ввод мотивов* в поле внимания читателя. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция»⁷³.

Сходной точки зрения придерживались Б. И. Ярхо («Если мотив есть образ в действии, то действие это выражается сказуемым (глагол или *nomen actionis*), например, „герой сватается“ или „сватовство героя“»⁷⁴) и вслед за ним — М. Л. Гаспаров («Мотив — это всякое действие, т. е. потенциально каждый глагол»⁷⁵).

Ц. Тодоров называет минимальные единицы повествования *повествовательными предложениями* и предлагает, как и Веселовский, записывать их в виде формул: Змей похищает царскую дочь — Z похищает X⁷⁶.

Однако такое понимание не является общепризнанным. В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» показал, что мотив в смысле Веселовского не минимален: он разлагается на отдельные функции.

Главная же проблема в том, что при уравнивании мотива с отдельным предложением или глаголом мы, как и в случае с миром-существительным (о чем шла речь раньше), теряем его как универсальное аналитическое понятие. С ним возможно работать при анализе лирических произведений. Но разобраться в мотивах даже небольшого повествовательного текста или обычной драмы будет трудно, потому что число их окажется велико.

⁷³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 182–183.

⁷⁴ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 44.

⁷⁵ Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. С. 14.

⁷⁶ См.: Тодоров Ц. Поэтика (1973) // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 84–88.

Характерно, что Ц. Тодоров формирует из повествовательных предложений «более крупную единицу повествования»: «Предложения не образуют бесконечных цепочек; они объединяются в циклы, которые интуитивно распознаются любым читателем (у него возникает ощущение законченного целого) и которые вполне поддаются аналитическому описанию. Эта более крупная единица называется *эпизодом*; граница эпизода помечается неполным повторением (вернее, трансформацией) начального предложения»⁷⁷.

С нашей точки зрения, именно *эпизод* оказывается *минимальной единицей действия*, которая несет структурные свойства целого. Действие, таким образом, членится на *эпизоды*, которые, в свою очередь, представляют такую же многоуровневую структуру, как и произведение в целом; их, следовательно, можно анализировать с помощью той же системы понятий.

Членение на эпизоды не просто интуитивно производится читателем, но часто подсказано самим текстом. В драме эти единицы обычно обозначаются как *явления* или *сцены* и выделяются по *появлению- уходу отдельных персонажей, смене места действия или темы*. Даже когда собственно авторское деление на явления или сцены отсутствует (как в поздней драме Чехова), оно легко восстанавливается по данным в пьесе индикаторам-указателям.

В повествовательной лирике такой функциональной единицей обычно становится строфа или группа строф.

В эпическом тексте аналогичный смысл имеет деление на главы, главки, разделенные пробелами фрагменты и т. п. Опять-таки, если такое авторское деление отсутствует, его можно доказательно реконструировать.

Выделенный эпизод можно *озаглавить*, ответив на вопрос «что здесь происходит?» (в эпических текстах это часто делает сам автор), и назвать эту сжатую формулировку смысла *темой* или *мотивом*. Но это будет уже «схема», краткий пересказ развернутого повествовательного или драматического фрагмента, мотив как аналитическая интегрирующая единица, а не как смысл отдельного предложения.

Кстати, примеры, приводимые Б. В. Томашевским («Раскольников получил письмо» и пр.), — это мотивы в таком обобщенном понимании. Даже если они всего лишь заимствованы

⁷⁷ Там же. С. 88.

из текста, они не только представляют себя (мотив-предложение), но передают смысл фрагментов-эпизодов.

Помимо и в зависимости от конкретной темы, эпизоды имеют определенную функцию в структуре действия. Общее его членение было ясно уже Аристотелю и исходило из аналогий между искусством и реальным действием (это могло быть и действие мифа), которому оно подражает. «Нами принято, что трагедия есть подражание действию, имеющему известный объем, — ведь бывает целое и не имеющее объема, — рассуждал Аристотель. — А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а <напротив>, за ним естественно существует и возникает что-то другое. Конец, наоборот, есть то, что само естественно следует за чем-то по необходимости или по большей части, а за ним не следует ничего другого. Середина же то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то следует. Итак, нужно, чтобы хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали бы сказанным понятиям»⁷⁸. (Парадоксальной корректировкой глубокомысленного рассуждения древнего философа может служить вопрос Козьмы Пруtkова: «Где начало того конца, которым оканчивается начало?»)

В соответствии с намеченными Аристотелем фазами драматического действия выделяются элементы фабулы, ее части, которые можно связать и с гегелевскими категориями, о которых шла речь выше.

Универсальная «фабульная пятичленка» такова.

Экспозиция (лат. *expositio* — изложение, объяснение) — *эпизод-характеристика исходной ситуации и основных параметров мира* (место и время, персонажи). В экспозиции есть ответы на вопросы, *с кем, где и когда* будет что-то происходить, но вопрос о том, *что произойдет*, остается пока неясным.

Завязка — *непосредственное начало действия, эпизод перерастания ситуации в коллизию*, отчетливое обнаружение некоего противоречия, появление возмущающего фактора, первого в структуре действия *вдруг*.

Развитие действия — *цепь конфликтных эпизодов-вариаций, вытекающих из завязки, разнообразные узлы, перипетии, переломы, переходы от счастья к несчастью и наоборот* (все эти термины есть в «Поэтике» Аристотеля). Развитие дей-

⁷⁸ Аристотель и античная литература. С. 123–124.

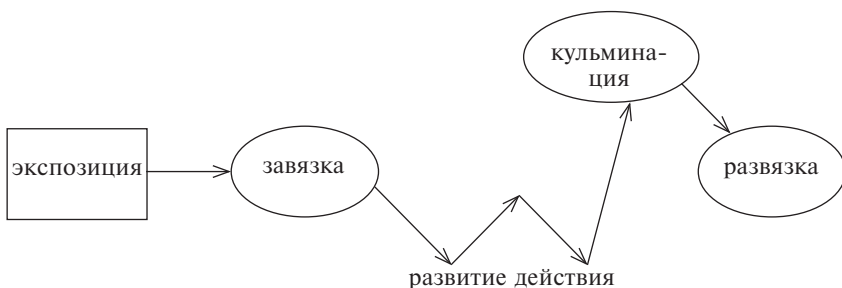
ствия — самый протяженный и неопределенный участок фабулы, о котором часто просто забывают. Любопытный конфуз произошел с учебным «Словарем литературоведческих терминов» советской эпохи. В одной из статей, как и положено в словаре, есть перекрестная отсылка: «Действие см. *Развитие действия*». Посмотрев в указанном направлении, мы обнаружим, что между *раешным стихом* и *развязкой* ничего нет. Упоминание о развитии действия (но не определение понятия) обнаруживается лишь в статье *сюжет*⁷⁹.

Кульминация (от лат. *culmen* — вершина) — *высшая точка развития действия, самый большой конфликтный узел, последнее и главное событийное ВДРУГ* (если первым считать *вдруг* завязки). Этот эпизод фабулы в малых жанрах часто называют *пуантой* (англ. *point* — точка, острое).

Развязка — *заключительный эпизод, разрешение конфликта, подведение итогов*.

Завязка, кульминация и развязка в развертывании действия обычно соотносятся между собой: в кульминации достигает высшей точки, затягивается в тугий конфликтный узел, а в развязке разрешается, исчерпывается именно то событие, которое обозначилось в завязке.

Изложенную схему можно представить в виде «фабульной гусеницы»:



Корректный, «правильный» пересказ фабулы предполагает предварительную аналитическую работу: выявление и адекватное представление ее частей, элементов.

В простых, малых эпических жанрах действие может сводиться к голой фабуле с минимальным числом осложняющих элементов.

⁷⁹ Словарь литературоведческих терминов. С. 63, 307, 394.

Взглянем с этой точки зрения на известную сказку «Курочка Ряба»

«Жили-были дед да баба, была у них курочка Ряба» — экспозиция, исходная ситуация, изображающая — явно по Гегелю! — беспроблемное бытие, чистую длительность.

«Снесла курочка яичко, не простое, а золотое» — завязка, нарушение равновесия, возникновение коллизии, первого *вдруг*: яичко оказывается золотым.

«Дед бил-бил — не разбил. Бабка била-била — не разбила» — развитие действия, перипетии, которые включают всего два однородных звена.

«Мышка бежала, хвостиком махнула — яичко упало и разбилось» — кульминация, пуанта, новое *вдруг*: яичко, которое тщетно пытались разбить дед и баба, разбивается от случайного прикосновения. В основе этого *вдруг* контраст между большим и малым, между сознательностью усилий и случайностью, приводящей к неожиданному результату.

«Плачет дед, плачет баба, а курочка говорит: „Не плачьте, я снесу вам другое яичко, не золотое, а простое“», — развязка, намек на восстановление исходного равновесия, возвращение к прежнему состоянию мира.

Обратимся к более сложному жанру, в котором, тем не менее, фабула выявляется с такой же чистотой и наглядностью, — рассказу А. П. Чехова «Смерть чиновника».

Мир чеховского текста членится на восемь коротких эпизодов с четко определяемыми темами или мотивами (в том понимании, о котором шла речь выше).

Чиновник Червяков: сидит в театре (1) — внезапно чихает на лысину генерала (2) — извиняется в зале (3) — извиняется в антракте (4) — говорит с женой и готовится к новому извинению (5) — извиняется в департаменте (6) — приходит к генералу с последним извинением, провоцируя его гнев и собственный ужас (7), — возвращается домой и помирает (8).

Очевидно, что первый эпизод (1) — экспозиция, в которой представлены место и время, главный персонаж и его исходное состояние: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор Иван Дмитриевич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на „Корневильские колокола“. Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства».

Переход к завязке (2) акцентируется Чеховым, включает — при всей краткости текста — эстетическое размышление о ее природе: «Но вдруг... В рассказах часто встречается это

„но вдруг“. Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел глаза, нагнулся и... апчхи!!!»

Завязкой оказывается не сам момент чихания, который изображен крупно, замедленно, с явной иронией и сопровождается псевдофилософским размышлением о всеобщей природе чихания (это еще ситуация, отсюда действие может пойти в разных направлениях), а его конкретные обстоятельства: чиновник чихнул на лысину *чужого начальника*, который ничем ему не угрожает.

Развитие действия здесь тоже серийно и сводится к четырем кратким эпизодам, объединенным мотивом извинения (3–6).

Затем следует кульминация (7) — последнее извинение надоедливому Червякова и генеральский неожиданный гнев: «— Пошел вон!!! — гаркнул вдруг (новым *вдруг* Чехов акцентирует кульминационный эпизод. — *И. С.*) посиневший и затрясшийся генерал. — Что-с? — спросил шепотом Червяков, млея от ужаса. — Пошел вон!!! — повторил генерал, затапав ногами».

Дальше следует столь же неожиданная развязка (8): «В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер».

«На всякий чих не наздравствуешься». В применении к чеховскому произведению эта пословица приобретает приблизительно такой вид: «За всякий чих не наизвиняешься». Результаты невольного чиха Червякова оказались неожиданными. «Верх блаженства» в завязке обернулся нелепой смертью в развязке. Причем умирает (помирает!) чиновник от собственного страха перед начальством.

Фабулу чеховского произведения можно выразить в виде «формулы», где каждая часть представлена ключевым глаголом-мотивом: *сидел-глядел* (экспозиция) — *чихнул* (завязка) — *извинялся* 4 раза (развитие действия) — *смертельно испугался, ужаснулся* (кульминация) — *помер* (развязка).

Что такое «Смерть чиновника» в жанровом отношении? Безусловно, новелла. Мы можем, таким образом, уточнить ее определение, данное в предыдущей главе. Новелла — не просто «свершившееся неслыханное событие» (Гёте), но такое событие, представленное в особой структуре действия.

Новелла — малый фабульный эпический жанр, противопоставленный в этом отношении другим малым жанрам, к которым мы вернемся чуть позже.

Теперь же от описания фабулы перейдем к выяснению природы сюжета. Для Островского, как мы помним, он включал «уж совсем готовое содержание», «сценариум со всеми подробностями».

Сходное понимание было свойственно и некоторым формалистам. «Дело в том, что одно *фабула*, другое *сюжет*, — замечал Ю. Н. Тынянов. — Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — те же связи, отношения в словесной динамике»⁸⁰.

На аналогичном разграничении строился и анализ гоголевского сюжета в книге А. Белого «Мастерство Гоголя»: «Особенность сюжета Гоголя: он не вмещается в пределах, обычно отмежеванных ему; он развивается „вне себя“; он скуп, прост, примитивен в фабуле; ибо дочерчен и выглублен в деталях изобразительности, в ее красках, в ее композиции, в слоговых ходах, в ритме... <...> Сюжет врос в расцветку; его „что“ — на три четверти в „как“; вне „как“ — какая-то безруко-безногая фабула...»⁸¹

Понятие схемы действия (фабулы) и его подробностей (сюжета) есть уже, собственно, и в поэтике Аристотеля, хотя он не использует соответствующую терминологию: «В драмах эпизоды кратки, а эпопея ими растягивается; так содержание Одиссеи кратко: некто много лет странствует вдали от отечества, за ним следит Посейдон, и он находится в одиночестве, а его домашние дела между тем в таком положении, что женихи истребляют его имущество и злоумышляют против его сына; сам он возвращается после бурных скитаний и, открыв себя некоторым, нападает <на женихов>, сам спасается, а врагов уничтожает. Вот собственно содержание <поэмы>, а все прочее эпизоды»⁸².

Сюжет, таким образом, — динамическая сторона содержания, семантика не избранных, как в фабуле, а всех эпизодов художественного мира, рассмотренных с точки зрения развития действия.

⁸⁰ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 465.

⁸¹ Белый А. Мастерство Гоголя (1934). М., 1996. С. 55, 58.

⁸² Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 96. М. Л. Гаспаров вместо термина *эпизоды* использует иной: *вставки* (Аристотель и античная литература. С. 140).

Из этого определения, как и в случае с фабулой, следует несколько существенных постулатов.

Сюжет полнее, обширнее фабулы. Привычными являются рассуждения об *отступлениях* в «Евгении Онегине», *лирических отступлениях* в «Мертвых душах» и т. п. В «Мертвых душах» есть и выделенная как новелла в романе «Повесть о капитане Копейкине» со своей фабулой, и подробная биография Чичикова, с точки зрения фабулы излишняя, ибо она включена в структуру не романа становления, а романа-поэмы (недаром ее место не в начале, а в последней, одиннадцатой главе). Все это — *отступления от фабулы*, от краткой схемы, являющиеся тем не менее важной *частью сюжета*, определяющие его специфику.

Сюжет может расширяться и путем *сочетания фабул* (иногда в таких случаях используют термин *сюжетная линия*). Сюжет «Невского проспекта» складывается из развернутого описания «героя», обозначенного в заглавии, истории художника Пискарева и истории поручика Пирогова. Сюжет «Анны Карениной» — из постоянного контрапунктного соотнесения «фабулы Анны» и «фабулы Левина».

Фабула плюс разнообразные эпизоды-вставки, фабула плюс фабула — вот распространенные *формулы сюжета*.

Сюжет, кроме того, может расподобляться с фабулой за счет разных *повествовательных субъектов и мотивировок повествования*. Историю «героя нашего времени» мы узнаем от разных рассказчиков: Максима Максимыча («Бэла»), неназванного повествователя («Максим Максимыч»), наконец, самого Печорина («Тамань», «Княжна Мэри», «Фаталист»). В фабульном изложении того, «что было на самом деле», противоположности рассказчиков сгладятся, окажутся несущественными. В сюжете именно они выйдут на первый план.

Точно так же для фабулы будет несущественно, рассказана ли история в форме писем («Бедные люди»), дневника («Дневник лишнего человека») или внутреннего монолога («Кроткая») и т. п. Для сюжета «событие рассказывания», «расцветка», «словесная динамика» приобретают важное значение, часто отодвигая в сторону саму фабулу.

Кроме того, в таком понимании категория *сюжета* приобретает *универсальный характер*, охватывая все три литературных рода. «Бессюжетное лирическое стихотворение» (Ю. М. Лотман) невозможно, ибо без *словесной динамики* не существует ни одно произведение литературы как временного искусства.

Чтобы подчеркнуть специфику лирики как субъективного рода, иногда используют понятие *лирический сюжет*, который, в отличие от сюжетов в эпосе и драме, воссоздается пунктирно, по немногочисленным акцентированным деталям. К лирике в большей степени применимо то определение мотива как смысла отдельного предложения или глагола (Ярхо, Томашевский), о котором мы уже говорили. Причем анализ показывает, что даже так называемые «безглагольные стихи» тем не менее воссоздают временную динамику и в указанном выше смысле *сюжетны*⁸³.

Некоторые исследователи находили возможным применять и к лирическому роду (причем не только к повествовательной балладе) понятие *фабула*: «А: некто дает другому яд; В: некто дает другому яд; А 1: этот «другой» невыносимо страдающий и безнадежно больной; В 1: этот «другой» совсем не страдающий, но богатый дядя. Высказывания А и В совершенно одинаковы по содержанию и совершенно различны по устремлению; устремление же становится явным из сопоставления с другими высказываниями. В каждом высказывании наличествуют две стороны: содержание и устремление. Условимся называть содержание *фабулой* и устремление *темой*. Одна и та же фабула может быть истоком различных тем. Фабула осенней непогоды в сопоставлении с фабулой пылающего камина и ковров прорастает темой уюта; в сопоставлении с фабулой шагающего по пустырям бродяги прорастает темой бездомности; в сопоставлении с фабулой весеннего неба — темой тоски об ушедшем и милом былом и т. д.»⁸⁴.

И далее Г. Шенгели активно использует понятие фабулы в анализах, выделяя в композиции лирического произведения особый *фабульный ярус* — системное сочетание отдельных фабул. Можно было бы, конечно, в этом контексте заменить термин *фабула* гегелевской *ситуацией* или говорить о *предметных деталях*, но термин, избранный Г. Шенгели, лучше передает временную динамику лирического образа и объединяет разные литературные роды. Но тогда и *тему* (в смысле Г. Шенгели) как *сочетание фабул, последовательность образов* мы можем

⁸³ См.: Гаспаров М. Л. Фет безглагольный // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. С. 21–32; Сухих И. Н. Шеншин и Фет: жизнь и стихи. С. 48–51.

⁸⁴ Шенгели Г. О лирической композиции (1925) // Поэтика: Хрестоматия по вопросам литературоведения. М., 1992. С. 44.

назвать *лирическим сюжетом*, восстанавливая однородность терминологии.

Итак, сюжет всегда больше и сложнее фабулы. Он включает «фабульную пятичленку» плюс разнообразные эпизоды, основанные на *свободных мотивах*.

«Мотивы произведения бывают разнородны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно *опустить*, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы не исключаемые называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются *свободными*. Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы („отступления“) играют доминирующую, определяющую построение произведения роль»⁸⁵.

Но бывают ли такие произведения, в которых *все мотивы становятся свободными* или, другими словами, *сюжет «отменяет», «уничтожает» фабулу?*

Ответ на вопрос давно готов у Чехова: «Чем проще фабула, тем лучше»⁸⁶; «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать»⁸⁷.

Даже если под *сюжетом* Чехов понимает то, что чаще называют *темой, предметом изображения* («Взял бы я сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле» — в том же письме Лейкину), то его вкусы в области действия не вызывают сомнений: простота, доходящая до «нулевой фабулы».

Замечательное чеховское рассуждение припомнил А. И. Куприн: «Он требовал от писателей обыкновенных житейских сюжетов, простоты изложения и отсутствия эффектных колленец. „Зачем это писать, — недоумевал он, — что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Иванович женился на Марье Ивановне. Вот и

⁸⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 183.

⁸⁶ Чехов А. П. Полное собрание сочинений. Письма. Т. 2. С. 270 (Н. А. Лейкину, 11 мая 1888 г.).

⁸⁷ Там же. Т. 3. С. 188 (Ал. П. Чехову, 11 апреля 1889 г.).

все. И потом, зачем эти подзаголовки: психический этюд, жанр новелла? Все это одни претензии“»⁸⁸.

Чехов был прекрасным пародистом, сочинившим несколько десятков образцовых пародий (на детективный рассказ, идейную драму, научно-фантастический роман в духе Жюль Верна и т. п.). И в разговоре с Куприным он виртуозно, в одной фразе воспроизводит фабулу авантюрного романа (что-то вроде «Таинственного острова» того же Жюль Верна), осложненную любовными и философскими мотивами (самоубийство любимой, примирение с людьми). Этой фабульной роскоши он противопоставляет простую, «скучную историю»: они любили друг друга, поженились и были несчастливы (воспоминания еще одного современника).

В поздних чеховских вещах дело не доходит и до этого простого события, плюс заменяется минусом: Дмитрий Ионыч Старцев *не женится* на Екатерине Ивановне («Ионыч»), художник — на Мисюсь («Дом с мезонином»), а Наденька Шумина не выходит замуж ни за своего скучного жениха, ни за влюбленного в нее учителя Сашу («Невеста»). Или торжествует простая схема *ехали — приехали, приехал — уехал*: «Почта», «Холодная кровь», «На пути», «Степь», «На подводе», «Случай из практики», «По делам службы».

Чеховская острота простоты особенно хорошо стала видна с некоторого расстояния — хронологического, географического и эстетического. Английская писательница В. Вулф, теоретик модернизма, в программной статье «Современная художественная проза» (1919) наряду с Дж. Джойсом вдруг вспоминает Чехова как писателя с особым интересом к тому, что «расположено в подсознании, в труднодоступных глубинах психологии».

«Никто другой, как современник, никто, может быть, кроме русского, не почувствовал бы интереса к ситуации, которую Чехов сделал основой своего рассказа „Гусев“. Несколько больных солдат лежат на корабле, увозящем их в Россию. Нам даются обрывки их разговоров и мыслей, один из них умирает, его уносят, некоторое время разговор продолжается, затем умирает сам Гусев, и его, как „морковь или редьку“, выбрасывают за борт. Акцент падает на такие неожиданные места,

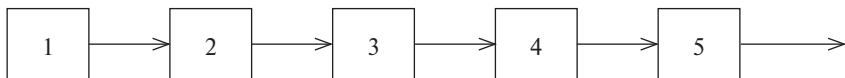
⁸⁸ Куприн А. И. Памяти Чехова (1904) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 531.

что порой кажется, что его вообще нет, а потом, когда глаза привыкают к сумеркам и различают очертания предметов в пространстве, мы начинаем понимать, насколько совершенен рассказ, как точно и верно в соответствии со своим видением Чехов выбрал одно, другое, третье, собрал их в единое целое, чтобы создать нечто новое. Невозможно сказать „это комично“ или „это трагично“, так же как нельзя с полной уверенностью утверждать (поскольку нас учили, что короткие рассказы должны быть короткими и компактными), является ли это произведение, столь расплывчатое и незаконченное, вообще коротким рассказом»⁸⁹.

Что же происходит с действием в чеховской теории и практике? Как перевести эти наблюдения в систему понятий, которую мы развиваем?

Специфику фабульного строения, «фабульной гусеницы» определяет, если всмотреться, *кульминация*, *катастрофа* (в трагедии), новеллистическая *пуанта*. Именно от высшей точки отсчитываются завязка и развязка.

При отбрасывании, уничтожении кульминации «фабульная гусеница» превращается в червяка, закрученная событийная спираль — в прямолинейную проволочную линию, причинно-следственная связь эпизодов — в хронологическую последовательность, четко обозначенные мотивы-действия («Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет», — шутит Чехов) — в поток подробностей-событий (акцент падает на неожиданные места).



Чехов предлагает теорию *бесфабульного сюжета* и многократно реализует ее на практике, причем особенно эффективно — в драме, где события чем дальше, тем отчетливее уходят в закулисное пространство, растворяются в жизненном потоке (современники шутили, что в чеховских пьесах четырежды ничего не происходит, то есть каждое

⁸⁹ Вулф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 475.

действие воспринималось не как само событие, а как тщетное ожидание, отсутствие его)⁹⁰.

Чуть позднее Чехова сходные идеи высказывал и практически реализовал в своих рассказах американец Ш. Андерсон: «В американской литературе господствовало мнение, что рассказ следует строить вокруг интриги, и нелепое англо-саксонское требование, чтобы рассказ имел „мораль“, очищал нравы, воспитывал честных граждан и прочее. Журналы были полны рассказами с интригой, и большинство наших театров ставили пьесы с интригой. „Ядовитая интрига“, — называл я ее в беседах с друзьями, так как требование интриги, по моему мнению, отравляло литературу. Я считал, что нужна не интрига, а форма — вещь гораздо менее уловимая и доступная...»⁹¹.

Истоки такого принципа развертывания действия можно усмотреть уже у Аристотеля, противопоставившего просто случайные события как источник фабулы событиям, кажушимся необходимыми: «Ведь и среди нечаянных событий удивительнейшими кажутся те, которые случились как бы нарочно: например, как в Аргосе статуя Мития упала и убила виновника смерти этого Мития, когда тот смотрел на нее; такие события кажутся не случайными»⁹².

Статуя, убивающая убийцу изображенного человека, — эффектный фабульный ход (типологически сопоставимой с фабулой «Дон Жуана»). Статуя, как кирпич, падающая на голову случайного человека, — слабая эпизодическая фабула, «в которой, эпизоды следуют друг за другом без вероятия и необходимости».

В англоязычных работах по теории сюжета часто используется пример из «Аспектов романа» Г. Форстера: «Фабула — это повествование о событиях в их временной последовательности. <...> Сюжет — это также повествование о событиях, но при этом основное ударение делается на их причинной взаимо-

⁹⁰ Теоретики школы Г. Н. Поспелова используют иную систему понятий, различая концентрические и хроникальные сюжеты. См.: Хализев В. Е. Сюжет // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 220. Однако это противопоставление лишь отчасти совпадает с оппозицией фабульный-бесфабульный сюжет, ибо в группу хроникальных сюжетов отнесены «Одиссея», «Дон Кихот» и даже «Анна Каренина», произведения вполне фабульные.

⁹¹ Андерсон Ш. История рассказчика (1924). М., 1935. С. 243.

⁹² Аристотель и античная литература. С. 128.

связи. „Король умер, а затем умерла королева“ — это фабула. „Король умер, и королева умерла от горя“ — сюжет»⁹³.

Это типологически сходный с аристотелевским пример, но с инверсией терминов.

С нашей точки зрения, фабульным является как раз второе высказывание, а первое представляет «чеховский» тип сюжета, не включающий случай, событие в причинно-следственный фабульный ряд, а видящий в нем манифестацию «жизни врасплох».

Такое строение действия стало в литературе XX века весьма распространенным, было перенесено в другие искусства (*театр повседневности, фильм без интриги*) и существенно потеснило традиционные фабульные структуры.

«Пассажир» (1927) В. В. Набокова начинается с литературной беседы: писатель жалуется критику, что жизнь талантливее литературы, ее произведения непередаваемы и непередаваемы, а сочинителям в угоду публике приходится выкраивать из ее «свободных романов» «аккуратные рассказы». В подтверждение писатель рассказывает бытовую историю: поездка в поезде — внезапное ночное пробуждение и созерцание ноги появившегося на верхней полке соседа — второе пробуждение от страшных ночных рыданий случайного спутника — утренняя остановка на перегоне, сообщение о находящемся среди пассажиров убийце жены и ее любовника — появление в вагоне сыщиков, проверяющих документы. «Сонно заворчал человек на верхней койке, сыщик отчетливо поблагодарил, вышел из купе, вошел в следующее. Вот и все».

Потом начинается обсуждение возможных литературных отражений этой истории. «А ведь, казалось, как вышло бы великолепно — с точки зрения писателя, конечно, если бы рыдающий пассажир с недобрыми ногами оказался убийцей, как великолепно можно было бы объяснить его ночные слезы, — и главное, как великолепно все бы это уложилось в рамки короткого рассказа. Но, по-видимому, замысел автора, замысел жизни был и в этом случае, как и всегда, стократ великолепнее».

Критик не соглашается и защищает права искусства, вымысла, логической целесообразности: «Я знаю, что впечатление неожиданности вы любите давать путем самой естественной

⁹³ Цит. по: Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум. М., 2004. С. 152.

развязки. Но не слишком увлекайтесь этим. В жизни много случайного, но много и необычайного. Слову дано высокое право из случайности создавать необычайность, необычайное делать не случайным. Из данных случайностей вы смогли бы сделать вполне завершённый рассказ, если бы превратили вашего пассажира в убийцу».

Писатель, однако, продолжает настаивать на авторском праве жизни: «Да-да, я думал об этом. Я прибавил бы несколько деталей. Я намекнул бы на то, что убийца страстно любил жену. Мало ли что можно придумать. Но горе в том, что неизвестно, может быть. Жизнь имела в виду совсем другое, нечто куда более тонкое, глубокое. Горе в том, что я не узнал, почему рыдал пассажир, и никогда не узнаю...»

«Пассажир» — история, «героями» которой оказываются литературные жанры, рассказ-манифест, рассказ о рассказе и новелле, сюжете и фабуле.

Аристотелевская коллизия воспроизводится и у Набокова, но знаки оценки принципиально меняются. Критик — современный Аристотель, сторонник *фабулы и новеллы* как эффективного фабульного повествования. Писатель — чеховианец, защитник *сюжета и рассказа* как *незамкнутого бесфабульного повествования*.

Но «завершённый рассказ» критика в набоковской интерпретации парадоксально оказывается более прозаичным, предсказуемым, скучным, чем «рассказ без конца», который подбросил писателю талантливый автор-жизнь.

Фабульный и бесфабульный сюжеты становятся полюсами, между которыми движется литература последнего века.

Разные типы авантюрного романа, детектив, фантастика и другие «формульные» жанровые семейства, новелла, сказка, трагикомедия, мелодрама, хорошо сделанная пьеса — огромная область фабульного повествования. Жизнь, в них изображённая, предстает приключением, загадкой, имеющей в развязке обязательную разгадку.

Рассказ чеховского типа (его иногда называют русским рассказом), психологические повесть и роман, очерк, эссе, разные виды биографической и автобиографической прозы, «неаристотелевская» драма (традиции которой опять-таки идут от Чехова) — бесфабульные или «малофабульные» жанры и формы. Они исходят из концепции жизни как тайны, которую можно подсмотреть в ее обычных, естественных формах,

но вряд ли можно поймать в клетку фабулы и понять до конца.

«Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать ее»⁹⁴.

Может быть, дело обстояло и наоборот: человек сначала научился структурировать жизнь, извлекая из нее истории, а потом сделал их литературой. Причем видеть фабулы он начал намного раньше, чем воспринимать жизнь сюжетно.

На этот вывод наталкивают наблюдения писателя и педагога А. С. Макаренко о специфике детского восприятия литературы: «Мы находим возможным по отношению к сюжету и фабуле предложить такую формулу: сюжет должен по возможности стремиться к простоте, фабула — к сложности. <...> Сюжет „Преступления и наказания“ или „Анны Карениной“ — сюжеты слишком сложные для молодого опыта. Эти сюжеты предполагают большое знание у читателя в области духовной жизни. <...> Фабула, то есть схема событий, внешних столкновений и борьбы, наоборот, может быть сколь угодно сложна и действенна. Если сюжет прост, книга не боится в таком случае никаких фабульных ходов, никакой таинственности, прерванных движений, таинственных остановок»⁹⁵.

Закон обратной пропорциональности фабулы и сюжета, вероятно, соблюдается не только в индивидуальном развитии читателя (онтогенезе) но и в «родовом», историческом развитии литературы (филогенезе). Движение к простоте и исчезновение фабулы компенсируется усложнением сюжета, требующим активной читательской работы, поиском сделанных писателем акцентов на самых неожиданных местах.

Психолог А. М. Левидов, отталкиваясь от замечания Ф. Энгельса о *живости и богатстве* действия в драмах Шекспира, пытался придать этим понятиям универсальный характер: «Под *живостью* действия мы понимаем динамику событий, смену ситуаций, активное участие персонажей в развитии сюжета, их „движение“ в самом прямом смысле этого слова. Движение здесь *внешнее*. *Богатство* действия в нашем понимании — движение *внутреннее*, связанное со сменой мыслей, идей, различных эмоциональных состояний, — движение, при-

⁹⁴ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 242.

⁹⁵ Макаренко А. С. Стиль детской литературы // Русские писатели о литературном труде. Т. 4. М., 1956. С. 791 792.

водящее к глубокому раскрытию сложной внутренней жизни человека»⁹⁶.

При таком понимании можно говорить о *живости как свойстве фабулы* и *богатстве как характеристике сюжета*. Естественно, эти качества могут сочетаться в одном произведении (романы Достоевского) и должны рассматриваться не в оценочном, а в аналитическом плане.

Сюжет и фабула, порой конфликтуя, сосуществуют не только в отдельном произведении, но и в литературной истории. Богатые сюжетные структуры, исторически развивающиеся позже живых, но бедных фабульных, вовсе не дискредитируют и не отменяют их. Однако в историческом развитии действия можно заметить не только сдвиг от фабулы к сюжету, но и экспансию сюжета на другие уровни художественной структуры.

Для Аристотеля главным элементом трагедии было все-таки действие, сказание: «Но самое важное — состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключаются в действии, и цель <трагедии> — какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям счастливыми или наоборот. Итак <поэты> выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»⁹⁷.

Позднее сюжет произведения мог строиться на чем угодно: на словесной игре, партитуре хронотопов, но чаще всего — на психологической динамике изображенных героев.

Система персонажей вырастает из действия, но перерастает его.

Персонажи (герои)

Подобно жанру, сюжету и фабуле, термин и понятие *герой* используются в разнообразных контекстах и понимаются крайне неоднозначно. «В этом отношении до сих пор царит полный

⁹⁶ Левидов А. М. Литература и действительность. Л., 1987. С. 94.

⁹⁷ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 58–59.

хаос в эстетике словесного творчества и в особенности в истории литературы. Смешение различных точек зрения, разных планов подхода, различных принципов оценки встречается на каждом шагу. Положительные и отрицательные герои (отношение автора), автобиографические и объективные герои, идеализированные и реалистические, героизация, сатира, юмор, ирония; эпический, драматический, лирический герой, характер, тип, персонаж, фабулический герой, пресловутая классификация сценических амплуа: любовник (лирический, драматический), резонер, простаки и проч. — все эти классификации и определения его совершенно не обоснованы, не упорядочены по отношению друг к другу, да и нет единого принципа для их упорядочения и обоснования. Обычно эти классификации еще некритически скрещиваются между собой»⁹⁸.

М. М. Бахтин констатировал такое положение вещей почти столетие назад и пытался «внести строгий порядок в формально содержательное определение видов героя, придать им однозначный смысл и создать неслучайную систематическую классификацию их» на основании одного критерия: тотальной реакции автора на героя, принципа видения героя как целого.

Этот принцип приобрел у М. М. Бахтина скорее не теоретико-литературный, а философский характер, породив классификацию не героев, а способов объективации авторского сознания в определенных видах как литературных, так и «жизненных» текстов: *поступок, самоотчет-исповедь, автобиография, лирический герой, биография, характер, тип, положение, персонаж, житие*⁹⁹. Легко заметить, что эта классификация не вносит строгий порядок в прежние, а добавляется к ним, придает определениям героя еще одно измерение.

Работа Бахтина не была завершена и появилась лишь в 1979 году, уже после смерти ученого. Но и тогда, в отличие от других бахтинских идей, она не получила большого резонанса. В «структуралистские» 1970-е годы, как и в «формалистские» 1920-е, всякие разговоры о герое казались устаревшими.

«Временами мы рассуждаем о Сарразине (герое одноименной новеллы О. де Бальзака. — *И. С.*) так, словно этот человек реально существовал, словно у него было будущее, было свое бессознательное, своя душа; между тем речь идет всего лишь об *образе* (о безличной конфигурации символов, собранных под

⁹⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 92.

⁹⁹ Там же. С. 205.

этикеткой имени собственного: Сарразин), а вовсе не о *личности* (воплощении духовной свободы источнике человеческих мотивов и смыслового избытка); наша задача — проследить коннотации, а не произвести расследование; мы стремимся не к тому, чтобы узнать правду о Сарразине, а к тому, чтобы понять систематику некоего (промежуточного) текстового фрагмента: мы выделяем (с помощью имени Сарразин) этот фрагмент затем, чтобы он включился в круг нарративных алиби, в систему „неразрешимых“ смыслов, вошел в область множественных кодов, — строго обрывал себя Р. Барт, отрицая как раз то, на чем строилась классификация М. М. Бахтина, — смысловое целое героя. — Не романическое начало, а персонаж — вот что утратило силу в современном романе; появление в нем Имени Собственного более невозможно»¹⁰⁰.

А чуть раньше, в той же работе, посвященной медленному чтению бальзаковского текста, Барт почти повторял раннего В. Шкловского: «Персонаж, таким образом, есть не что иное, как продукт комбинаторики; при этом возникающая комбинация отличается как относительной устойчивостью (ибо она образована повторяющимися семами), так и относительной сложностью (ибо эти семы отчасти согласуются, а отчасти и противоречат друг другу). Эта сложность как раз и приводит к возникновению „личности“ персонажа, имеющей ту же комбинаторную природу, что и вкус какого-нибудь блюда или букет вина»¹⁰¹.

С тех пор ситуация мало изменилась. Наша задача будет заключаться не в том, чтобы предложить еще одну окончательную классификацию (она, вероятно, принципиально невозможна), но в попытке (как и в главе о жанрах) прояснить принципы, обозначить направления, в которых можно исследовать категорию героя в структуре художественного мира.

Поиск структурного определения героя приходится вести между двумя крайностями.

Для наивного, «детского» читательского восприятия (о нем шла речь в конце предыдущей главы), «реальной» критики, традиционного академического литературоведения второй половины XIX — начала XX века персонаж был живым человеком, «взятым» (или почти взятым — типизированным) из жизни и оцениваемым поэтому по этическим критериям. С та-

¹⁰⁰ Барт Р. S / Z (1970). М., 1994. С. 112–113.

¹⁰¹ Там же. С. 82.

ким представлением связаны обязательные поиски прототипов (адресатов пушкинской любовной лирики или «новых людей» Тургенева, Чернышевского), укоренившиеся квалификации *положительных* и *отрицательных* героев, суды над литературными персонажами и (косвенно) над их создателями.

Университетский профессор в начале прошлого века мог спросить на экзамене, правильно ли поступила Татьяна, выйдя замуж за генерала (такой анекдот вспоминал один бывший студент С. А. Венгерова).

Философскую основательность и символическую неопределенность придал проблеме персонажа поэт и мистик, сын писателя Д. Л. Андреев. В его трактате «Роза мира» описывается «многослойная Вселенная» видимых и невидимых подземных и небесных миров, в одном из которых *метапраобразы* некоторых героев мировой литературы и искусства встречаются и продолжают отношения со своими создателями: «После смерти в Энрофе художника-творца метапраобразы его творений в Жераме видят его, встречаются с ним, общаются, ибо карма художественного творчества влечет его к ним. Многим, очень многим гениям искусства приходится в своем посмертии помогать праобразам героев в их восхождении. Достоевский потратил громадное количество времени и сил на поднимание своих метапраобразов, так как самоубийство Ставрогина и Свидригайлова, творчески и метамагически продиктованное им, сбросило пра-Ставрогина и пра-Свидригайлова в Урм. К настоящему моменту все герои Достоевского уже подняты им: Свидригайлов — в Картиалу, Иван Карамазов и Смердяков достигли Магирана — одного из миров „Высокого должествования“. Там же находятся Собакевич, Чичиков и другие герои Гоголя, Пьер Безухов, Андрей Болконский, княжна Марья и с большими усилиями поднятая Толстым из Урма Наташа Ростова. Гетевская Маргарита пребывает в одном из высших слоев Шаданакара, а Дон Кихот давно вступил в Синклит Мира, куда скоро вступит и Фауст. <...> Для человека с раскрывшимся духовным зрением и слухом встреча с тем, кто нам известен и нами любим как Андрей Болконский, так же достижима и абсолютно реальна, как и встреча с великим человеческим духом, которым был Лев Толстой»¹⁰².

¹⁰² Андреев Д. Роза мира // Андреев Д. Л. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1995. С. 148, 397.

«Вижу как живого», — фигурально говорят о героях Толстого. Д. Андреев не только оживил своих любимых героев, придал им онтологический статус, но и подарил им бессмертие.

Жестокую борьбу с персонажем, оскорбление его действием начали формалисты (многие из них были учениками Венгерова). *Герой не существует, он делается* — вот их главный постулат. Сделан Акакий Акакиевич (он — продукт соединения комического и мелодраматического сказа), сделан Онегин (он — отступление в романе отступлений), а уж Дон Кихот...

«1) Тип Дон Кихота, так прославленный Гейне и размусленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора. Этот тип является как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии. 2) Сервантес в середине романа осознал уже, что, навьючивая Дон Кихота своею мудростью, он создал двойственность в нем; тогда он использовал или начал пользоваться этой действительностью в своих целях»¹⁰³.

«Герой вовсе не является необходимой принадлежностью фабулы. Фабула как система мотивов может и вовсе обойтись без героя и его характеристики. Герой является в результате сюжетного оформления материала и является, с одной стороны, средством нанизывания мотивов, с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов»¹⁰⁴, — несколько парадоксально заключал Б. В. Томашевский главу о герое, в которой шла речь и о положительных и отрицательных героях, и о способах их характеристики, и об эмоциональном авторском задании.

Если в наивно-реалистическом представлении герой разрывал границы мира и «отменял» все художественное произведение, то в формальной теории литературы (как впоследствии у структуралистов и деконструктивистов) он, напротив, сам отменялся как особая художественная инстанция, уровень художественного мира, превращаясь (наряду с острашением и торможением) в прием-мотивировку.

Фабулу характеру противопоставлял уже Аристотель. Некоторые его суждения выглядят вполне по-формалистски: «Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна; трагедии очень многих новейших поэтов — без

¹⁰³ Шкловский В. Б. Как сделан Дон Кихот // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 77.

¹⁰⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 202.

характеров»¹⁰⁵. Но здесь речь шла не о «сокращении штатов» (Ю. Н. Тынянов) за счет персонажа, а о художественной доминанте. Персонажей греческие драматурги заимствовали из *реальности мифа*, которую отменить было невозможно. Поэтому далее в «Поэтике» о драматических характерах как необходимой части трагедии говорится почти столь же подробно, как и о фабуле.

Свою теорию литературного персонажа М. М. Бахтин строит между этими двумя полюсами — натуралистическим отождествлением героя с реальным человеком и формальным отождествлением с композиционным приемом. Его собственной классификации, о которой шла речь выше, предшествуют опирающиеся на глубокую эстетическую традицию общие формулировки и определения.

Героя М. М. Бахтин рассматривает как особую смысловую инстанцию, «смысловое целое», без которого художественное творчество невозможно: «Герой, автор-зритель — вот основные живые моменты, участники события произведения...»¹⁰⁶.

Герой в его особых напряженно-противоречивых отношениях с автором определяет специфику художественного видения: «Эстетическое событие может совершиться только при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания. Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие и начинается этическое (памфлет, манифест, обвинительная речь, похвальное или благодарственное слово, брань, самоотчет-исповедь и проч.); когда же героя вовсе нет, даже потенциального, — познавательное событие (трактат, статья, лекция); там же, где другим сознанием является объемлющее сознание Бога, имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал)»¹⁰⁷.

Герой, таким образом, подобно хронотопу, оказывается границей художественного целого: исчезает герой как «другое сознание» — искусство превращается в этику, науку, религию.

Бахтин защищает уравновешенную, среднюю позицию между объективно-натуралистическим, онтологическим (герой — реальный человек), и чисто эстетским (герой — средство нанизывания мотивов) пониманием героя.

¹⁰⁵ Аристотель и античная литература. С. 122.

¹⁰⁶ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 247.

¹⁰⁷ Там же. С. 102–104.

Персонаж — часть «мира художественного творчества», отличного от «мира мечты и действительной жизни»; он *создан* автором-созерцателем, живописно-пластически оформлен и эстетически завершен. Однако в этой эстетической активности автора, его власти над героем есть свои пределы: «Там, где художник с самого начала имеет дело с эстетическими величинами, получается сделанное, пустое произведение, ничего не преодолевающее и, в сущности, не создающее ничего ценностно-весомого. Героя нельзя создать с начала и до конца из чисто эстетических элементов, нельзя „сделать“ героя, он не будет живым, не будет „ощущаться“ его чисто эстетическая значимость. Автор не может *выдумать* героя, лишенного всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора, утверждающему и оформляющему его. Автор-художник *преднаходит* героя, данным независимо от его чисто художественного акта, он не может породить из себя героя, такой был бы не убедителен»¹⁰⁸.

Являясь частью художественного мира, герой, тем не менее, обладает «упорствующей реальностью», «упругостью», смысловой самодостаточностью. Но в то же время он не просто пребывает, существует в художественном мире, а строится, развивается, конструируется. Следовательно, могут быть определены не только его тематические, но и композиционные функции.

В тематическом аспекте персонажем (героем) мы будем называть любого *субъекта, участвующего в развитии действия, сюжета*.

Указание на связь с сюжетом важно, ибо в условных и аллегорических жанрах (сказка, басня, фантастические жанры) персонажами могут стать не только люди, но и животные, предметы, даже аллегорические понятия. Для этого они должны быть выделены, «вырезаны» из хронотопа, предметного мира и переведены на уровень действия.

Чубарый, гнедой и каурый, кони чичиковской тройки, с которыми общается кучер Селифан, — не персонажи, а часть предметного окружения, детали гоголевского хронотопа, наряду с чичиковской шкатулкой и расползающимися, как раки, дорогами. Дуб в «Войне и мире», который видит князь Андрей, тоже часть пейзажа, становящаяся образом-символом. Действующим лицом, персонажем его можно назвать лишь метафорически.

¹⁰⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 254–255.

Толстовский Холстомер в одноименной повести — уже полноценный персонаж, как и другие его знакомые по конскому табу. Он получает право голоса, вокруг него выстраивается сюжет. В аналогичной роли оказываются деревья, предметы, игрушки в баснях Крылова, сказках Андерсена и пр.

Персонаж в художественном мире, независимо от его жизненного аналога, — это всегда одушевленный субъект — «кто?».

В литературоведческой семиотике вместо терминов «персонаж» или «герой» иногда используется понятие *актант* — «предмет (или существо), совершающее акт (действие) или подвергающееся действию»¹⁰⁹. Однако конкретная его интерпретация — включение его в глубинную нарративную структуру, *актантную модель*, — позволяет увидеть в нем не просто героя как часть художественного мира, а его обобщенную функциональную характеристику. «Актанты существуют лишь теоретически или логически в логической системе действия или нарративности»¹¹⁰.

Актанты, следовательно, — это *логические, структурные архетипы*, которые исследователь выявляет в персонажах. Актанты располагаются на ином структурном уровне по сравнению с пластически изображенными и участвующими в развитии сюжета героями (о чем еще пойдет речь).

Четкую *структурную характеристику* персонажа, опираясь на опыт формалистов и одновременно преодолевая его, предложила Л. Я. Гинзбург: «Литературный персонаж — это, в сущности, серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста. <...> Повторяющиеся, более или менее устойчивые признаки образуют свойства персонажа. <...> Единство литературного героя не сумма, а система, со своими организующими ее доминантами. Литературный герой был бы собранием расплывающихся признаков, если бы не принцип связи, фокус авторской точки зрения, особенно важный для разнонаправленной прозы XIX века»¹¹¹.

Персонаж, следовательно, одновременно и *лицо*, и *система* с определенными доминантами и авторским фокусом. Персонаж строится, динамически *развертывается*, последовательно прояв-

¹⁰⁹ Греймас А. Ж., Курте Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. С. 483.

¹¹⁰ Пави П. Словарь театра. С. 8.

¹¹¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 89–90.

ляется, что позволяет применить к нему некоторые категории и термины, характеризующие действие.

Исходной точкой в структуре персонажа оказывается его первоначальная характеристика, «некая мгновенно возникающая концепция», *формула узнавания*, которую Л. Я. Гинзбург называет *экспозицией героя*. «Персонаж может предстать загадкой, может получить временную, ложную характеристику, но он даже временно не может быть нулевой величиной. Смысл экспозиции персонажа состоит в том, чтобы создать читательское отношение, установку восприятия, без которой персонаж не в состоянии выполнять свои функции. Поэтому самые первые его появления, первые сообщения о нем, упоминания чрезвычайно действенны, ответственны. Это индекс, направляющий, организующий дальнейшее построение»¹¹².

Простейшая экспозиция, минимальный индекс — *имя героя*.

Имена мифологических и исторических персонажей даны писателю и читателю как данность. «Древняя русская литература не знала открыто вымышленного героя, — замечает Д. С. Лихачев. — Все действующие лица русских литературных произведений XI–XVII вв. исторические или претендующие на историчность: Борис и Глеб, Владимир Святославич, Александр Невский, Дмитрий Донской или митрополит Киприан — все это князья, святые, иерархи церкви, люди существовавшие, высокие по своему положению в обществе, участники крупных событий политической или религиозной жизни. <...> Если в древнерусских произведениях и встречаются вымышленные лица, то древнерусский писатель стремится уверить своего читателя в том, что эти лица все же были. Вымысел — чудеса, видения, сбывающиеся пророчества — писатель выдает за реальные факты, и сам в огромном большинстве верит в их реальность»¹¹³.

Условное, неисторическое имя, следовательно, — важный знак разделения вымысла и реальности, одна из примет рождения новой литературы.

В случае вымышленных персонажей имя (мы имеем в виду все три его составляющие — фамилию, имя и отчество) становится важнейшей формулой узнавания, часто определяющей всю структурную характеристику героя.

¹¹² Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 18.

¹¹³ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 108.

В зависимости от соотношения экспозиции героя с последующими формами его проявления, с его целостной характеристикой можно наметить трехступенчатую типологию имен: *говорящие* имена, *звуковые* имена и *нейтральные, эстетически не отмеченные* имена.

Говорящие имена обычно в этимологии, внутренней форме (здесь используются и святцы, и латинский и греческий фонд имен, и субстантивация экспрессивно окрашенной лексики) содержат главный характеристический принцип персонажа, который впоследствии многократно обыгрывается и подтверждается. В «Недоросле» Фонвизина есть мудрый Стародум, чистосердечный Правдин, свиноподобный Скотинин, простодушно-грубая госпожа Простакова. Основной конфликт комедии, исходная расстановка персонажей, деление их на два лагеря очевидно уже при чтении афиши.

Так же прозрачно именуются многие персонажи «Горя от ума» (Молчалин, Скалозуб, Репетилов от франц. *repetet* — повторять, Тугоуховские), «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина (Прыщ, Угрюм-Бурчеев), драм Островского (Дикой и Кабаниха в «Грозе», Глумов в «На всякого мудреца довольно простоты»), ранних рассказов Чехова (уже знакомый нам, смертельно боящийся начальства Червяков в «Смерти чиновника», полицейский надзиратель Очумелов в «Хамелеоне», унтер Пришибеев в одноименном рассказе).

Чуть более сложные случаи — Фамусов (*fama* — «молва»), Софья (греч. «мудрая») и Чацкий (первоначально было более отчетливое — Чадский) у Грибоедова, Лариса (греч. «чайка») в «Бесприданнице» Островского.

Механизм говорящих имен и фамилий раскрывает знаменитая чеховская «Лошадиная фамилия». У генерал-майора Булдеева заболели зубы, приказчик генерала советует ему лечиться заговором по телеграфу у акцизного из Саратова, но никак не может вспомнить его фамилию, утверждая лишь, что она «словно бы лошадиная». В течение нескольких дней он сам и окружающие изобретают сорок один вариант лошадиных фамилий — от Кобылина и Жеребцова в разных формах до более экзотических Буланова, Чересседельникова, Засупонина, Тройкина, Рысистого, Уздечкина, включая в азартном увлечении добавленную в список собачью фамилию Кобелев. Фамилия персонажа в конце концов оказывается Овсов.

Не случайно автором этого лингвистического шедевра стал Чехов. Для сотен его ранних рассказов нужны были тысячи

фамилий, которые, в соответствии с поэтикой краткого рассказа-сценки, разговорной новеллы, должны были сразу дать экспозицию, формулу узнавания. Такими смешными, забавными, экзотическим говорящими фамилиями переполнены чеховские записные книжки. Механизм номинативной работы отразился и в этом комическом рассказе.

Самоценный, а не только предварительно-экспозиционный характер такой номинативной игры подчеркивают случаи, когда присутствие персонажа в произведении сводится, в сущности, к одной экспозиции.

«С своей супругою дородной / Приехал толстый Пустяков; / Гвоздин, хозяин превосходный, / Владелец нищих мужиков;/ Скотинины, чета седая, / С детьми всех возрастов, считая / От тридцати до двух годов; / Уездный франтик Петушков, / Мой брат двоюродный, Буянов./ В пуху, в картузе, с козырьком / (Как вам, конечно, он знаком), / И отставной советник Фляннов, / Тяжелый сплетник, старый плут, / Обжора, взяточник и шут» («Евгений Онегин», гл. 5, строфа XXVI).

Большинство персонажей — провинциальных гостей на дне рождения Татьяны — охарактеризованы говорящими фамилиями-стилизациями с откровенно сатирической семантикой, что позволяет Пушкину включить в число персонажей фонвизинских героев («Скотинины, чета седая») и героя поэмы своего дяди В. Л. Пушкина «Опасный сосед» («Мой брат двоюродный, Буянов»). Будучи упомянуты еще дважды (Петушков и Буянов трижды), они исчезают из романа навсегда, исчерпываясь своей фамилией с одним-тремя эпитетами.

К таким говорящим именам часто обращался Гоголь (Держиморда в «Ревизоре», Коробочка в «Мертвых душах»). Но его фирменная номинация строится по-иному.

Держиморда — городской, которому, конечно, приходится держать обывателей в ежовых рукавицах и даже бить их по мордам; Коробочка — тихая скопидомка — семантика фамилий здесь совершенно прозрачна. Но Башмачкин — не сапожник, а бедный чиновник. И многие другие гоголевские персонажи, в отличие от Коробочки, не выводятся из фамилии: Ноздрев не Вральман и Хлестаков не Балаболкин или Вертопрахов.

К номинации героя «Шинели» Гоголь пришел путем долгих поисков, комически отраженных в тексте: «Родительнице предоставили на выбор любое из трех, которое она хочет выбрать: Моккия, Соссия, или назвать ребенка по имени мученика Хоздзата. „Нет,— подумала покойница,— имена-то все

такие“. Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахасий. Еще переверотили страницу вышли: Павсикахий и Вахтисий. „Ну, уж я вижу, сказала старуха, — что видно его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий“. Таким образом и произошел Акакий Акакиевич Башмачкин».

В номинации героя имеет большее значение не говорящая этимология имени (Акакий в переводе с греческого *незлбивый*), а фонетический облик целого, «звуковой жест» (Б. М. Эйхенбаум): запинаящееся, как в каламбуре или скороговорке, сочетание имени и отчества («Конечно, можно было бы, некоторым образом, избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было это сделать», — иронически пояснял Гоголь в черновой редакции), уменьшительный суффикс фамилии (писатель сначала пробовал другие варианты: Тишкевич, Башмакевич, Башмаков).

Чичиков, Ноздрев, Плюшкин, Хлестаков, Бобчинский и Добчинский, Пискарев и Пирогов («Невский проспект»), Иван Иванович Перерепенко и Иван Никифорович Довгочун, как и многие другие гоголевские имена и фамилии, представляют собой такие звуковые жесты.

«Гоголевские типы, можно сказать, изумительно озаглавлены...»¹¹⁴ — заметил исследователь.

Вслед за Гоголем часто использовал звуковые жесты-номинации и М. А. Булгаков. В «Мастере и Маргарите» сцена безудержной «адской пляски» в ресторане дома Грибоедова накануне известия о гибели Берлиоза («и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда») строится как панорама, где большинство персонажей исчерпываются своей фамилией и больше никогда не появляются в повествовании: «Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках. Плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие, писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтик из Ростова,

¹¹⁴ Десницкий В. А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя // Десницкий В. А. Статьи и исследования. Л., 1979. С. 138.

кажется, режиссер, с лиловым лишаем на всю щеку, плясали виднейшие представители поэтического подразделения Массолита, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк...» В отличие от пушкинской панорамы в «Евгении Онегине», здесь невозможно сказать, почему поэтесса — Полумесяц, а романист — Жукопов. Но общая установка на причудливость, безумность, гротескность сочетания этих фамилий очевидна.

Сходный принцип применяется в номинации условных и фантастических персонажей. Героиню «марсианского» романа А. Толстого зовут Аэлита, героиню гриновской романтической «феерии» «Алые паруса» — Ассоль. Имена звучат экзотически и красиво, но что они значат, сказать невозможно.

Механизм такой уже не семантической, как в «Лошадиной фамилии», а фонетической, звуковой номинации представлен в начале повести С. Довлатова «Филиал». Герой просыпается, оглядывает свежим взглядом свою комнату и превращает привычные вещи в экзотические фамилии иностранцев: «Из мрака выплывает наш арабский пуфик, детские качели, шаткое трюмо... Бонжур, мадемуазель Трюмо! Привет, синьор Качелли! Здравствуйте, геноссе Пуфф!»

Легко заметить, что говорящие и звучащие фамилии имеют (правда, заданный по-разному) отчетливый экспрессивный ореол, они эстетически маркированы и потому характерны для «форсированных», условных жанров: комических, фантастических и т. п.

Обеим этим группам противостоят имена жизнеподобные, эстетически не маркированные, с нулевой экспрессией. Изобретательный в ранних рассказах, Чехов позднее практически полностью отказывается от номинативной игры, придерживаясь, как и в области действия, правила «чем проще, тем лучше». Васильев («Припадок»), Никитин («Учитель словесности»), Беликов («Человек в футляре»), Гуров («Дама с собачкой»), Наденька Шумина («Невеста») — характерные чеховские фамилии.

Этот принцип, как часто у Чехова, незаметно подчеркнут, доведен до эстетического предела. Названием большой пьесы он делает самую распространенную, как обычно считают, русскую фамилию, которая, тем не менее, тоже содержит скрытый фонетический жест. Можно сказать, что «Иванов» (1888) — история драматического превращения незаурядного Ив́анова в обычного Ивано́ва.

Не изобретательнее, а беззаботнее оказывается в этом отношении В. Гаршин. Ничем не связанные герои нескольких его рассказов носят одну и ту же фамилию Иванов.

Еще большее упрощение номинации, как ни странно, снова актуализирует условность, приводит к эстетической маркированности и восстановлению экспрессивного ореола. Уже у Чехова герой-повествователь «Скучной истории», осмысляющий свою судьбу на пороге смерти, называет себя Николай Степанович Такой-то, подчеркивая тем самым, что речь идет о судьбе любого, всякого человека. Героя романа Ф. Кафки «Процесс» зовут Йозеф К. В абсурдистских драмах С. Мрожека имена персонажей часто сводятся к индексам: парень Б., парень С., парень Н. («Забава»), А. А., Икс Икс («Эмигранты»), Он и Она («Чудесный вид»).

Однако в таких случаях, как и в случаях номинаций с нулевой экспрессией, имя перестает быть достаточно четкой экспозицией и ее функцию — *вместе* с именем или *вместо* него — берут на себя другие элементы характеристики персонажа, прежде всего *портрет*.

Но, прежде чем перейти к нему, отметим еще одну важную особенность имени уже не как экспозиции, а как развивающего в художественном мире элемента общей характеристики персонажа: «Очень часто в художественной литературе одно и то же лицо называется различными именами (или вообще именуется различным образом), причем нередко эти различные наименования сталкиваются в одной фразе или же непосредственно близко в тексте»¹¹⁵.

Б. А. Успенский приводит несколько примеров таких номинативных парадигм. Старший из братьев Карамазовых в разных контекстах и с разных точек зрения — Дмитрий Карамазов, брат Дмитрий или брат Дмитрий Федорович, Митя, Дмитрий, Митенька, Митрий Федорович.

Исторический герой «Войны и мира» для разных персонажей — Бонапарт, Наполеон, император Наполеон, узурпатор и враг рода человеческого, великий человек. (Можно добавить, что для Пьера Безухова, который пытается обнаружить в его имени звериное, дьявольское число 666, он некоторое время является воплощением сатаны.) Эти вариации проникают и в

¹¹⁵ Успенский Б. А. Поэтика композиции (1970) // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 40.

авторскую речь: «Автор в своем отношении к Наполеону как бы следует за обществом, которое он описывает»¹¹⁶.

Из этих наблюдений следует важный вывод. В аналитическом рассмотрении персонажа мы не имеем права выходить за пределы художественных вариаций и — более того — должны ориентироваться прежде всего на авторскую номинацию, его точку зрения. В «Войне и мире» есть Наташа Ростова, но нет Маши Болконской (эта героиня — княжна Марья). Точно так же в мире пушкинского романа есть Евгений Онегин, Онегин, Евгений, добрый мой приятель и т. п., но отсутствует Женя Онегин, хотя автор и рассказывает о детстве героя.

Авторское именование героя обычно бессознательно усваивается из текста, а его нарушение производит комический эффект. Однако в других случаях его выявление среди разнообразных экспрессивных вариаций требует некоторых усилий.

Назвав персонажа или по крайней мере придав ему некий минимальный различительный индекс (он и она, мужчина и женщина), необходимо его *описать*. Портрет — экспозиция более ограниченная как жанрово, так и хронологически. Портрет почти отсутствует в драме (хотя отдельные портретные детали могут встречаться в авторских ремарках и репликах других персонажей). Портрет не характерен для ранних этапов развития литературы: древнерусская литература с ее стилем «монументального историзма» (Д. С. Лихачев), литература классицизма с ее тяготением к абстрагированию, обобщению не занимаются портретированием персонажей. Как выглядели князь Игорь или Ярославна, мы не знаем. По ломоносовским и даже державинским одам невозможно составить даже приблизительную формулу узнавания тех русских императриц, которым они посвящены.

Первоначальный портрет — краткий, условный и идеализированный. В знаменитой «Бедной Лизе» (1792) Н. М. Карамзина, этапной для развития русской прозы повести (новелле), породившей множество подражаний, портреты трех основных персонажей необходимо собирать в тексте.

Лиза — *бедная* (в этом ключевом определении двойная семантика: небогатая и несчастная), *молодая и красивая* («не шадя молодости и красоты своей»), с *голубыми глазами, пылающими* (не красными!) *щеками* («щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер»), с *потупленным взором и трепе-*

¹¹⁶ Успенский Б. А. Семиотика искусства. С. 48.

щущим в кульминационный момент *сердцем* («Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим сердцем»).

Эраст — «молодой хорошо одетый человек приятного вида», «сей Эраст был довольно богатый дворянин с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным».

Мать героини охарактеризована совсем кратко: это «чувствительная и добрая старушка».

Портреты Карамзина, как мы видим, не совсем портреты: они содержат считанное число предметных, внешних деталей, которые не сочетаются, а соплагаются с прямой авторской характеристикой персонажа.

Как ни странно, близок к такому типу портрета и Пушкин в «Евгении Онегине» (1824–1831), что, возможно, объясняется жанром *романа в стихах*. Портрета главного героя в романе нет, хотя в первых главах подробно описаны биография и образ жизни Онегина. Характеристики Ленского (гл. 2, строфы VI–XX) и Татьяны (гл. 2, строфы XXIV–XXVIII) выделены в отдельные фрагменты, но тоже даны суммарно и с минимальным числом изобразительных подробностей, которые, однако, уже непосредственно проецируются на их внутренний мир: Ленский — «красавец в полном цвете лет»; «всегда восторженная речь и кудри черные до плеч»; Татьяна «дика, печальна, молчалива»; «и часто целый день одна сидела молча у окна»; «ее изнеженные пальцы не знали игл».

Портрет как полноценная экспозиция, один из ключей к характеру персонажа появляется в русской литературе только в «Герое нашего времени» (1840). Главный герой здесь увиден дважды: сначала — глазами Максима Максимыча в «Бэле» («...офицер, молодой человек лет двадцати пяти... Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я догадался, что он у нас на Кавказе недавно»), потом — пристальным взглядом рассказчика в «Максиме Максимыче».

Подробное лермонтовское изображение Печорина (в тексте романа оно занимает около полутора страниц) специально выделено, помещено в рамку («Теперь я должен нарисовать его портрет... — Скажу в заключение...») и строится на важных принципах: системной связи разных внешних черт, координации внешнего и внутреннего и в то же время — незамкнутости, вариативности, предположительности в выявлении этих взаимосвязей внешнего облика и «внутреннего человека».

Мы *разглядываем* главного героя вместе с повествователем с одной точки зрения, видим только то, что видит он: «...пыльный бархатный сертучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволяя разглядеть ослепительно чистое белье, изобличающее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев».

Одновременно повествователь *разгадывает* Печорина по этим внешним чертам, все время подчеркивая предположительность, относительность своих наблюдений: «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера. Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить верить в них слепо. <...> ...об глазах я должен сказать еще несколько слов. Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?!. Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти».

Практически все главные черты характера Печорина содержатся, как дуб в желуде, в этом *психологическом портрете-экспозиции* (хотя он стоит и не в самом начале романа). По такому пути и пойдет русская литература: портреты Тургенева, которые часто превращаются в развернутую *биографию-экспозицию*, Гончарова, Толстого, Достоевского, при всех индивидуальных отличиях, строятся на схожих принципах.

«Иногда Вы готовы сказать: „У такого-то ляжки показывали, что он желает путешествовать по Индии“»¹¹⁷, — дружески пародировал А. В. Дружинин манеру Толстого в отзыве на «Юность», советуя избавиться от «поползновений к чрезмерной тонкости анализа». Однако толстовская «диалектика души» строилась именно на таком всезнании и прозрении духовного в телесном.

Чехов сохранил общую логику психологического портрета (системность, связь внешнего и внутреннего, вариативность), но, в соответствии со своей общей установкой на краткость, «разбрасает» его по тексту и сведет почти к карамзинской или пушкинской лапидарности.

¹¹⁷ Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т. Т. 1. М., 1978. С. (6 октября 1856 г.).

Коллективный портрет семейства Туркиных в «Ионыче» занимает раз в пять меньше места, чем портрет Печорина. «Сам Туркин, Иван Петрович, полный, красивый брюнет с бакеннами, устраивал любительские спектакли с благотворительной целью, сам играл старых генералов и при этом кашлял очень смешно. Он знал много анекдотов, шарад, поговорок, любил шутить и острить, и всегда у него было такое выражение, что нельзя было понять, шутит он или говорит серьезно. Жена его, Вера Иосифовна, худощавая миловидная дама в *rinse-nez*, писала романы и повести и охотно читала их вслух своим гостям. Дочь, Екатерина Ивановна, молодая девушка, играла на рояле. Одним словом, у каждого члена семьи был свой талант».

И позднее дочь еще раз увидена уже с субъективной точки зрения, глазами главного героя: «Старцеву представили Екатерину Ивановну, семнадцатилетнюю девушку, очень похожую на мать, такую же худощавую и миловидную. Выражение у нее было еще детское, талия тонкая, нежная; и девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне, настоящей весне».

Чеховские портреты могут показаться похожими на карамзинские — таким же внешне формальным определением человека двумя-тремя эпитетами. Но на смену идеализированности и условности (красота, пылающие щеки, трепещущее сердце) приходят бытовые детали (полный, худощавая, миловидная, развитая грудь). Но главное различие в том, что портрет-экспозиция не подтверждается, а опровергается дальнейшим развитием действия. Талантливость семейства оказывается мнимой, предчувствие весны-счастья в облике дочери оборачивается глубоким несчастьем, но, с другой стороны, в некоторой аффективности, театральности семейного поведения открывается глубокая человеческая привязанность, противопоставленная в конце рассказа бездушию, ожирению сердца главного героя.

Сам этот главный герой, *Старцев, Дмитрий Ионыч*, превратившийся просто в *Ионыча* (Чехов ненавязчиво использует не семантику имени, а ее изменение), в рассказе вовсе не описан. Историю его жизни сопровождает всего одна акцентированная портретная деталь. «И садясь с наслаждением в коляску, он подумал: „Ох, не надо бы полнеть“» (вторая глава). — «Как вы пополнели! Вы загорели, возмужали, но в общем вы мало изменились» (взгляд влюбленной в него героини через четыре года, четвертая глава). — «Прошло еще несколько лет. Старцев

еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову. Когда он, пухлый, красный, едет в тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным: „Права держи!“, то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог» (обобщенный беспощадный взгляд повествователя, пятая глава).

Внешне краткий и простой чеховский портрет на самом деле оказывается глубоким и сложным. Он не сразу раскрывает, а постепенно *открывает* и *разоблачает* героя. Экспозиция и дальнейшая характеристика персонажа оказываются не в однозначных, а в конфликтных, противоречивых отношениях.

При отсутствии экспрессивного имени-знака, развернутого портрета и биографии *функцию экспозиции выполняет первый эпизод, первое появление и проявление героя* (подобно тому, как в бесфабульном развитии действия сюжет выстраивается как хронологическая последовательность эпизодов). Однако по-прежнему остается проблема соотнесения начальной и итоговой характеристик персонажа, его динамической структуры. «Отношение первичной характеристики к дальнейшему ее развитию и к целостному образу, возникающему из законченного произведения, — замечает Л. Я. Гинзбург, — отношение то логически прямолинейное, то противоречивое, заторможенное, сложное»¹¹⁸.

Критерий *прямолинейности — сложности* очень важен как для понимания системы персонажей отдельного произведения, так и для исторической эволюции категории персонажа. Он позволяет построить типологию целостных образов по *способу изображения*.

Еще Аристотель, как мы помним, считал в трагедии действие важнее персонажа: «Но самая важная <из этих частей> — склад событий. В самом деле, трагедия есть подражание не <пассивным людям>, но действию, жизни, счастью: <а счастье> и несчастье состоят в действии. И цель <трагедии изобразить> какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают <только> в результате действия. Итак, <в трагедии> не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а <наоборот>, характеры затрагиваются <лишь>

¹¹⁸ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 17.

через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, а цель важнее всего»¹¹⁹.

Сходную оппозицию В. Я. Пропп отмечал в сказке: доминантой художественного мира и здесь оказывается действие. «Для народной эстетики сюжет как таковой (в нашей терминологии *фабула*; однако в сказке фабула и сюжет практически совпадают. — И. С.) составляет содержание произведения. <...> В том, что случилось, и состоит весь интерес»¹²⁰.

Аналогично обстоит дело с жанрами, основой которых является хронотоп, названный М. М. Бахтиным авантюрным (плутовской роман, приключенческие, фантастические, детективные жанровые семейства). В них, в отличие от трагедии и других классических жанров, возникает образ *частного, частного человека*, однако неизменного, равного самому себе. «Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно *пассивным* и абсолютно *неизменным*. С человеком здесь <...> все только *случается*. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия. <...> Но движется в пространстве все же *живой человек*, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни, — игру ведет „судьба“, — но он *претерпевает* эту игру судьбы. И не только претерпевает, — он *сохраняет себя* и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное *тождество с самим собой*»¹²¹, — выстраивает контраверзу М. М. Бахтин, отказываясь считать и такого героя просто актантом.

Персонажа, подчиненного фабуле, неизменного в развитии произведения, равного самому себе, называют *типом* (терминологические вариации *герой-маска*, *ролевой персонаж*, *знаковый персонаж* и т. п.).

Во всех проявлениях героя-типа выделяется *одна черта* (часто акцентированная говорящим именем), которая и становится его формулой узнавания. В волшебной сказке, классической трагедии это его *функция в фабуле* (вредитель, чудесный помощник, злодей, наперсник), в других жанрах — *социальная роль или нравственное качество* (благородный дворянин, ме-

¹¹⁹ Аристотель и античная литература. С. 121–122. Ср. выше тот же фрагмент в переводе В. Г. Аппельрота.

¹²⁰ Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (1966) // Семиотика. С. 579.

¹²¹ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 361.

шанин во дворянстве, доктор, учитель; болтун, лжец, скупой, лицемер). Эти стороны иногда разграничивают, говоря в первом случае о *ролевой маске*, во втором о *социально-моральном типе* (Л. Я. Гинзбург).

На противоположном полюсе — персонажи, которые подчиняют себе фабулу, опровергают свою первичную характеристику, изменяясь в развитии действия, оказываются не равными самим себе. На смену герою как «*постоянной величине* в формуле романа» приходит образ «становящегося человека» (М. М. Бахтин): «В противоположность статическому единству образа героя первого типа романа здесь дается динамическое единство образа героя. Сам герой, его характер, становится *переменной величиной* в формуле этого романа»¹²².

Такая структура героя как подвижного, противоречивого, динамического целого обычно называется *характером*¹²³.

Четкое описание различий между этими двумя способами построения персонажа, причем на конкретных примерах, дано Пушкиным: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок <«Венецианский купец»> скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер <«Тартюф, или Обманщик»> волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело <«Мера за меру»> — лицемер, потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»¹²⁴

¹²² Бахтин М. М. Собрание сочинений. С. 329.

¹²³ О сложной истории понятия см.: Михайлов А. В. Из истории характера; Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 176–268.

¹²⁴ Пушкин А. С. Table-talk (1830) // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 65–66.

Изображая любого героя (если только это изображение включает несколько появлений, а не исчерпывается именем), автор так или иначе вынужден описать его чувства, жизнь души, то есть психологию. Но характер предполагает иную эстетическую доминанту — *психологизм* (или *психологический анализ*) как цельное, но внутренне противоречивое изображение героя в его разных проявлениях, выявление в нем разных свойств, чувств и качеств.

«Шкловский написал когда-то, что психологический роман начался с парадокса. В самом деле, у Карамзина хотя бы, да и вообще, в тогдашней повести и романе душевный мир героя занимал не меньшее место, чем в психологическом. Но переживание шло по прямой линии, то есть когда герой собирался жениться на любимой девушке, он радовался, когда умирали его близкие, он плакал, и т. д. Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология»¹²⁵.

Психологизм, другими словами, начинается с изображения чувства по «кривой линии», с парадокса, с противоречия между «внутренним человеком» (его мыслью и чувством) и внешним человеком, в свою очередь данным в противоречии между словами и поступками. Этот парадоксальный треугольник (*мысль/чувство — слово — поступок*), внутри которого и возникает феномен психологизма, блистательно выстроил Л. Толстой в уже цитированной по другому поводу «Истории вчерашнего дня».

Герой-рассказчик проводит вечер в дружеской семье, он испытывает симпатию к молодой жене хозяина дома, но уже поздний вечер, пора уходить, и он неохотно поднимается, рассуждая сам с собой о ее последней фразе, сказанной по-французски: «Как я люблю, что она называет меня в 3-м лице. По-немецки это грубость, но я бы любил и по-немецки. Отчего она не находит мне приличного названия? Заметно, как ей неловко звать меня по имени, по фамилии и по титулу. Неужели это от того, что я... — Останься ужинать, — сказал муж. Так как я был занят рассуждением о формулах 3-го лица, я не заметил, как тело мое, извинившись очень прилично, что не может оставаться, положило опять шляпу и село преспокойно на кресло.

¹²⁵ Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. С. 46. См. подробнее о психологизме: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998.

Видно было, что умственная сторона моя не участвовала в этой нелепости».

Множество толстовских изображений в его классических романах строятся как движение аналитической мысли автора в этом треугольнике, разгадка противоречий, распутывание многочисленных психологических узлов.

Другими новаторскими формами психологизма были чеховский *подтекст* (здесь принцип противоречия внутреннего и внешнего, чувства и слова был перенесен в драму, где он поначалу выглядел особенно вызывающе на фоне традиционного понимания слова как действия) и литература *внутреннего монолога*, *потока сознания* с ее попыткой непосредственно передать, воссоздать или правдоподобно сконструировать непрерывную картину душевной жизни, минуя даже традиционные привычные речевые формы (прямая речь, структура предложения, знаки препинания).

Оппозиция *тип* (в его разных вариантах и понимании) — *характер* определяла несколько тысячелетий литературного развития. В литературе двух последних столетий она усложнилась за счет трансформации каждого из членов исходной оппозиции.

В идеологическом романе (наиболее отчетливо — у Достоевского) на смену персонажу-типу пришел образ *человека идеи*, тоже, как правило, равного самому себе, почти неизменного во всех своих проявлениях, но изображенного не в бытовой, как тип, а в обобщенной, философской, символической плоскости. Раскольников не тип петербургского студента, в «башку» которого «втемяшилась какая-то блажь» (так считал Д. И. Писарев), а *идеологический убийца*, испытывающий на себе теорию крови по совести. И князь Мышкин не добродетельный чудак, случайно появившийся в Петербурге, а *князь-Христос* (определение самого Достоевского), сошедший в *этот мир*, чтобы проверить, насколько он изменился за две тысячи лет.

С другой стороны, в литературе потока сознания (исток этой формы психологизма находят уже у Толстого), в ее предельном варианте, характер как единство противоречивых свойств, смысловая упругость и очерченность исчезает, превращаясь в «*чистый процесс*» (Л. Я. Гинзбург) скорее уже авторского сознания. Структура художественного мира в этом случае редуцируется, сокращается, один из его уровней практически аннигилируется, исчезает — о следствиях этого процесса мы поговорим несколько позднее.

Типология персонажей по способу изображения (*тип, герой-идеолог, характер, персонаж-процесс*) сложно соотносится с их местом в развитии действия, их отношениями в мире.

Герои литературного произведения — не просто линейные серии индивидуальных появлений в пределах данного текста, но еще и *итоговая их конфигурация, система*, в которой важным оказывается противопоставление *главных и второстепенных, эпизодических* (их именуют также *статистами, персонажами фона* и т. п.).

Главный герой (или герои) дает наиболее длинную серию появлений. На нем держится действие, часто его глазами мы видим других персонажей, его слово является посредником между изображенным миром и автором.

Второстепенные герои так или иначе обслуживают главного, подчинены ему, нужны для более полного его раскрытия.

Главных героев обычно немного. Моноцентрическое строение системы персонажей — скорее норма, чем исключение. Оно привычно в драме, во многих эпических жанрах, включая роман. М. М. Бахтин, как мы помним, строил свою классификацию «по принципу построения образа *главного героя*».

Центральное положение Чацкого в «Горе от ума» и Катерины «Грозе», Печорина в «Герое нашего времени», Обломова в одноименном романе, Базарова в «Отцах и детях» не вызывает сомнений. Структуру таких произведений можно представить в виде метафорической Солнечной системы: в центре — главное светило; вокруг него по орбитам вращаются остальные планеты, не обязательно связанные между собой. Большинство героев плутовского романа или «Героя нашего времени» даже незнакомы между собой и входят в мир произведения только благодаря главному.

Второй тип строения системы персонажей — сопоставление двух центральных героев: Онегин и Татьяна в «Евгении Онегине», Анна и Левин в «Анне Карениной», Лаевский и фон Корен в чеховской «Дуэли». Даже в основе романа-эпопеи «Тихий Дон» две судьбы — Григория Мелехова и Аксиньи; с гибелью героини роман заканчивается.

Многофигурные конфигурации встречаются реже: «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Мастер и Маргарита». Но и здесь число главных героев не превышает пяти-шести. Количество же второстепенных, фоновых персонажей разной степени проявленности может исчисляться десятками и сотнями (в «Войне и мире» их насчитывают более пятисот).

Место героя в развитии действия также соотносится и со способом его изображения. Одни герои нам (и писателям, и читателям) «родные», другие «двоюродные», — каламбурит А. Битов. «Что же такое литературный герой в единственном числе — Онегин, Печорин, Обломов, Раскольников, Мышкин?.. Чем он всегда отличен от литературных героев в числе множественном — типажей, характеров, персонажей. В предельном обобщении — родом нашего узнавания. Персонажей мы познаем снаружи, героя — изнутри, в персонаже мы узнаем других, в герое себя»¹²⁶.

«Вообще, к персонажам первого плана и персонажам второстепенным, эпизодическим издавна применялись разные методы, — более строго формулирует сходную мысль Л. Я. Гинзбург. — В изображении второстепенных лиц писатель обычно традиционнее; он отстаёт от самого себя»¹²⁷.

Возможно, дело здесь не только в традиционности, но и в особенностях нашего восприятия. Выделение главного, фигуры из фона, неизбежно при любом нашем восприятии, логическом или чувственном. Так что писатель не просто «отстаёт от самого себя», но объективно *не может* отменить границу между главным и второстепенными персонажами.

В старой литературе «типов» герои первого плана и эпизодические персонажи различаются лишь количественно. В литературе, уже овладевшей психологизмом, соотношение между главными и второстепенными приобретает и качественный характер. Главные герои — характеры, идеологемы, символы, душевные процессы, второстепенные — знаки, типы, бытовые фигуры.

Оппозиция между главными и второстепенными героями может стать конструктивной теоретической предпосылкой в конкретных анализах.

В. Ф. Переверзев строил свое понимание творчества Гоголя именно в этих координатах: «Возьмите Пушкина, Лермонтова, Толстого, всмотритесь внимательно в строение их произведений — и вы заметите, что во всех есть некий центр, от которого расходятся и к которому сходятся все нити и концы произведений. Этим центром является герой произведения, главное действующее лицо. Как бы широко ни развертывалась картина,

¹²⁶ Битов А. Г. Черепаха и Ахиллес // Битов А. Г. Статьи из романа. М., 1986. С. 162–163.

¹²⁷ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 71.

герой всегда на переднем плане; все остальное второстепенно, не имеет самодовлеющего значения, служит для обрисовки той или иной черты главного героя. При слишком большом объеме произведения число героев увеличивается, вместо одного окажется несколько центральных типов, но принцип построения остается один. Между „Евгением Онегиным“, в котором два героя, и „Войной и миром“, в котором таких героев наберется около десятка, только количественная разница».

Совсем по-иному, считал В. Ф. Переверзев, устроен мир Гоголя: «Он не художник толпы, а художник рядовой личности, которая не может стать героем, потому что и все окружающие — такие же герои. Оттого у Гоголя всякая личность одинаково интересна, описана со всей тщательностью, всегда очерчена ярко и сильно. <...> У Гоголя нет второстепенных лиц, нет второстепенных картин, нет неважных мелочей, потому что предметом его художественного творчества и являются мелочи. <...> Что такое большой роман у Толстого? Это история жизни одного и того же героя; типичный пример — „Воскресение“. Но у Гоголя роман не история характера, а собрание характеров, настоящий психологический музей»¹²⁸.

В. Ф. Переверзев пришел к такому выводу, кажется, потому, что критерием выделения главного героя для него был *психологизм*, который в этом качестве «работает» лишь в новейшей литературе. Гоголь же в этом смысле архаичен, ориентируется на старую литературу типов.

Внешний, пластический характер гоголевского творчества, статичность героев, отсутствие у них становления и психологических противоречий действительно превращает гоголевский мир в музей, но не характеров, а *типов*. Однако различие между главными и второстепенными персонажами и здесь остается, но оно определяется количественно, по серии проявлений персонажа. В этом смысле главным героем «Мертвых душ» оказывается все-таки Чичиков, который, как герой плутовского романа, связывает, сшивает всех других персонажей, организует фабулу романа-поэмы.

Для Достоевского в интерпретации М. М. Бахтина критерием отделения главных от второстепенных героев становится уже не просто психологизм, а «самосознание как художественная доминанта в построении образа», то есть изображение этой

¹²⁸ Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя (1914) // Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. С. 79–82.

психологии изнутри и превращение ее в идею-концепцию. «У ведущих героев, протагонистов большого диалога, таких, как Раскольников, Соня, Мышкин, Ставрогин, Иван и Дмитрий Карамазовы, глубокое сознание своей незавершенности и нерешенности реализуется уже на очень сложных путях идеологической мысли, преступления или подвига»¹²⁹.

Одна из главных черт чеховской драматической революции заключалась в изображении *всех персонажей* в едином ракурсе — в аспекте психологизма как противоречия, парадокса, движения не по прямой линии.

В сценических интерпретациях «Чайки» или «Вишневого сада» практически все герои могут стать главными, ибо они разрешены изнутри, дают основу для построения характера и узнавания себя. Но логика развития действия все-таки выдвигает на первый план Аркадину, Тригорина, Треплева и Заречную в «Чайке», Раневскую, Гаева, Лопахина и Трофимова в «Вишневом саду». Круг главных героев существенно расширяется, но граница между главными и второстепенными сохраняется уже на ином количественном уровне — уровне характеров.

Таким образом, критерий разделения главных и второстепенных персонажей исторически меняется, но сама эта граница, эта оппозиция, видимо, является универсалией мира произведения.

Для драматургии характерен еще один прием — введение персонажей, которые не появляются на сцене, но тем не менее получают достаточно подробную характеристику в речах других и занимают свое место в сюжете. Таковы Протопопов, начальник Андрея Прозорова и любовник его жены, в «Трех сестрах» или парижский любовник Раневской в «Вишневом саду». В подобных случаях говорят о *внесценических персонажах*, своеобразной группе второстепенных, располагающихся, однако, где-то вне мира произведения и коробки сцены.

М. Булгаков придал приему еще большую остроту. В его драме «Александр Пушкин» (1935) обозначенный в заглавии персонаж ни разу не появляется на сцене, но все действие разворачивается вокруг него, он фактически оказывается отсутствующим главным героем. Не случайно первоначально пьеса печаталась под редакционным заглавием «Последние дни»: новизна булгаковской структуры тем самым отчасти сглаживалась.

¹²⁹ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 69–70.

Как возможный сюжет такое построение тоже встречается у Чехова: он рассказывал знакомой о замысле пьесы, в которой все четыре действия ожидают приезда героя, много говорят о нем, а в конце в имение привозят гроб с его телом.

В эпических произведениях такое построение осуществить труднее. Сама специфика рассказа о событии размывает границу между непосредственно изображенным и опосредованно описанным. Граница эта становится отчетливее в каких-то маркированных типах повествования. В прозаическом опыте поэта А. Н. Апухтина, повести в письмах «Архив графини Д**» (1890), которая, кстати, нравилась Булгакову, сама эта графиня не имеет голоса, не представлена ни одним письмом. Но письма разных людей к ней в совокупности создают объемное представление о ее характере, в то время как большинство ее адресатов остаются типами.

В таких случаях, по аналогии с внесценическими, можно говорить о *неявленных, невидимых, виртуальных, псевдоперсонажах, минус-персонажах* (ср. введенный Ю. М. Лотманом термин «минус-прием»), которые тем не менее должны быть включены в общую систему¹³⁰.

Еще одна разновидность второстепенных персонажей-типов — *коллективные образы*. Их далеким истоком является хор греческой драмы. В последующие эпохи были толпа, народ, войско и т. п., живописуемые обычно в массовых драматических и повествовательных сценах («Борис Годунов», «Мертвые души», «Война и мир»). Эти образы могут включать поименованных и даже минимально охарактеризованных персонажей (см. приведенные ранее фрагменты «Евгения Онегина» и «Мастера и Маргариты»), но они, как элементы, включаются в коллективный образ светского или провинциального общества, литературной черни, народа на празднике или на войне.

Наконец, третий срез, третий аспект рассмотрения персонажей (наряду со способом изображения и местом в системе) — *оценочный, этический*. Мы уже упоминали, что к литературным героям часто применяют моральные критерии, оценивая их поступки с точки зрения нравственного кодекса, распространенных культурных стереотипов. Центральной

¹³⁰ См. признаковую классификацию персонажей «Бедной Лизы», созданную В. Н. Топоровым, в которой эти персонажи включены в общую систему, персонажную матрицу (Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1996. С. 126).

здесь становится оппозиция *положительных* и *отрицательных героев* (в «Записках из подполья» Достоевский назвал своего главного персонажа *антигероем*; это определение тоже активно используется). В таких случаях термины *персонаж* и *герой*, которые мы употребляли как синонимы, расходятся. В слове *герой* восстанавливается его исходный, идеальный смысл: герой тот, кто совершает подвиги или антиподвиги, преступления, то есть экстремальные поступки. Поэтому можно говорить о положительных и отрицательных героях, антигероях, но странно будет выглядеть определение «положительный персонаж».

Писатели, многие ученые зачастую восстают против такого подхода к литературному персонажу, тем не менее он столь же регулярно воспроизводится в культурном сознании — в критических дискуссиях, в школьном преподавании. Этот феномен, следовательно, необходимо как-то объяснить.

Этическая оценка (хорошо — плохо) так же неустраима из человеческого сознания и опыта, как оценка эстетическая (красиво / некрасиво). Суждения о полной изолированности, автономности этих сфер столь же регулярны, как и признание их неразрывной взаимосвязи и взаимопроникновения.

«Поэзия выше нравственности — или, по крайней мере, совсем иное дело. Господи Суси! Какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона»¹³¹, — привычно процитирует Пушкина защитник первой точки зрения.

Сторонник второй может не искать иных авторитетов, а припомнить «Памятник»: «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал, / Что в мой жестокий век восславил я Свободу / И милость к падшим призывал».

Избавиться от противопоставления *положительный* — *отрицательный герой* вряд ли возможно. Однако необходимо видеть его подлинное место и границы.

Во-первых, четкие этические координаты характерны для многих жанров и периодов развития литературы. Бессмысленно отрицать поляризацию героев и/или однозначную их оценку в эпосе, сказке, трагедии, мелодраме, оде и сатире, разнообразных формульных жанрах. Здесь она в качестве основного или дополнительного признака входит в саму жанровую конвен-

¹³¹ Пушкин А. С. Заметки на полях статьи П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях Озерова» (1826) // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 380–381.

цию. Художественная *типология* предполагает (или допускает) однозначную оценку персонажа. Наименее применима эта шкала к жанрам, писателям и эпохам, ориентированным на изображение *характеров*, противоречивых по своей природе, по способу изображения.

Во-вторых, этические оценки в мире *познания и поступка* (в реальности) имеют несколько иной смысл, чем в мире *художественном*. Своих героев автор может любить «отрицательной любовью», читатель, в свою очередь, может проникаться симпатией к персонажам, действия и поступки которых были бы оценены как отрицательные за пределами искусства. Другими словами, в мире произведения шкала положительности / отрицательности всякий раз выстраивается заново, с учетом обычной этики, но без жесткой связи с ней.

Наконец, в-третьих, один из полюсов этой шкалы (чаще всего положительный) может не персонифицироваться, а располагаться на иных уровнях художественной структуры: хронотопа (природа как источник высших ценностей — распространенное в литературе явление), авторского идеала («Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в нем во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был смех»¹³², — писал Гоголь по поводу «Ревизора»).

Итак, персонажа как завершенное целое, как результат развертывания художественного мира, мы можем рассматривать в трех основных ракурсах: по способу изображения, сочетанию в нем статики и динамики (*имя-знак, тип, характер, идея-символ, процесс*), по месту в развитии действия, положению в общей системе (*главные — второстепенные; явленные — неявленные, индивидуальные — коллективные*), наконец, по авторской или читательской интенции (*положительные — отрицательные; герой — антигерой*).

Иные квалификации героев — по *родовой* принадлежности (эпический, драматический, лирический герой), по *жанру* (герой волшебной сказки, романский, новеллистический, трагический, комедийный и т. п. персонаж), по принадлежности к *литературному направлению* (классицистический, романтический, реалистический герой), по связи с *личностью создателя* (вымышленный и имеющий реальных прототипов персонаж;

¹³² Гоголь Н. В. Театральный разезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 5. М., 1949. С. 169.

герой автобиографический и автопсихологический¹³³) — достаточно очевидны и непринципиальны. Разбираясь в структуре этих героев, мы неизбежно должны обратиться к описанным классификациям.

Какими же способами создаются образы персонажей, выстраивается их конкретная структура? Базовые уровни мира, как мы уже не раз отмечали, тесно взаимосвязаны между собой: точно так же как персонаж может быть функцией фабулы, *фабула, развитие действия, поступки героя, его взаимоотношения с другими персонажами* могут быть главным средством его характеристики. Так чаще всего и бывает в объективном, аналитическом, психологическом романе.

В других случаях этой цели служат элементы хронотопа: *пейзаж* как проекция психологического состояния (дуб в «Войне и мире»), *интерьер* как отражение его характера и образа жизни (помещичьи имения в «Мертвых душах»), *деталь* как характерный психологический штрих или даже сжатая формула типа (зонтик и калоши Беликова в чеховском «Человеке в футляре»), в том числе — *книга* (круг чтения Онегина и Татьяны; Бюхнер против Пушкина в характеристике детей и отцов у Тургенева).

Персонажи периферийные, эпизодические зачастую и исчерпываются двумя-тремя акцентированными деталями. Такой «послечеховский» способ изображения пародийно воспроизводится в повести А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу». Герой отправился на машине времени в будущее, которое описывают «всякие там фантастические романы и утопии», где ему «то и дело попадались какие-то люди, одетые только частично: скажем, в зеленой шляпе и красном пиджаке на голое тело (больше ничего); или в желтых ботинках и цветастом галстуке (ни штанов, ни рубашки, ни даже белья)». Разгадка обнаруживается в области не фантастики, а поэтики: «Я смутился до тех пор, пока не вспомнил, что некоторые

¹³³ Важное разграничение, введенное Л. Я. Гинзбург: «Толстой широко пользовался в своих произведениях обстоятельствами собственной жизни — это общеизвестно. Но, изображая Левина или Николеньку Иргеньева, Толстой столь же свободно прибегал к вымыслу. (“Детство“, „Отрочество“, „Юность“ произведения скорее автопсихологические, нежели автобиографические.) „Документальность“ Толстого — факт не внешнего порядка. Подлинная ее сущность в той прямой и открытой связи, которая существовала между нравственной проблематикой, занимавшей Толстого и проблематикой его героев» (Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 299).

авторы имеют обыкновение писать что-нибудь вроде „дверь отворилась, и на пороге появился стройный мускулистый человек в мохнатой кепке и темных очках“».

На сравнительно поздних этапах развития литература овладевает художественной речью как мощным средством не просто изложения фабулы, но именно индивидуальной характеристики. М. М. Бахтин, напомним, считал разноречие фундаментальной чертой романа Нового времени. Литература XIX века порождает так называемый *сказ*, особую форму повествования, в которой вопрос о том, *как говорит герой*, оказывается бесконечно важнее того, что с ним происходит; речевая характеристика отодвигает на задний план фабулу (об этом у нас еще пойдет речь).

Наконец, в эпическом роде автор (или повествователь) всегда может дать оценку персонажа в прямом, непреломленном слове. Этим правом литература пользуется как на ранних стадиях развития, так и в более поздних, изощренных формах.

Последняя важная структура персонажа возникает уже за пределами мира произведения — в его историческом бытовании, в творческом хронотопе, где «совершается особая жизнь произведения» (М. М. Бахтин). Отдельные герои могут отрываться от текста (чем еще раз подтверждается бахтинский тезис об имманентном преодолении слова в процессе художественного творчества), перерастать границы породившего их мира, превращаясь в *вечные, мировые образы, сверхтипы* — персональное, поименованное воплощение фундаментальных, глубинных свойств человеческой личности¹³⁴.

Первая, наиболее древняя группа вечных образов возникает в мифологии или фольклоре (Прометей — герой-богоборец, сознательно жертвующий собой ради людей; Каин и Авель — невинная жертва и преступник-братоубийца; Фауст — ученый, приносящий все остальные стороны жизни в жертву ненасытной страсти к познанию). Но они становятся подлинно вековыми лишь благодаря литературным воплощениям («Прометей прикованный» Эсхила, «Фауст» Гете).

Другая группа вечных образов вырастает непосредственно из авторских текстов: Гамлет (постоянное сомнение, колебания че-

¹³⁴ См.: Нусинов И. М. 1) Вековые образы. М., 1937; 2) История литературного героя. М., 1957; Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве. Т. 1. М.; Минск, 1996; Сухих И. Н. Русская литература для всех: От «Слова о полку Игореве» до Лермонтова. СПб., 2013. С. 26–66.

ловека между мыслью и поступком, жизнью и смертью — «быть или не быть»), Дон Кихот (бескорыстное, безумное служение идеалам добра и справедливости — «рыцарь печального образа»), Дон Жуан (бесконечная погоня за красотой, воплощающейся в женщине, — вечный любовник) обязаны своим возникновением Шекспиру, Сервантесу, Т. де Молине, Мольеру, Моцарту.

Но формой бытования тех и других образов становятся их последующие литературные воплощения (Дон Жуану за почти четыре века его существования — «Севильский озорник, или Каменный гость» испанца Т. де Молины появился в 1630 году — посвящены сотни произведений) и просто культурные формулы, которые становятся принадлежностью бытового языка («Он настоящий донжуан»). На этом пути от мира произведения к семиосфере культуры образ, как правило, упрощается (характер становится типом или даже именем-знаком), но, с другой стороны, многократно трансформируется, преобразуется. Дон Жуан из страстного, переменчивого героя-любовника превращается то во впервые влюбившегося рыцаря последней Прекрасной дамы («Каменный гость» Пушкина), то в страстного богоборца («Дон Жуан, или Каменный гость» Мольера), то в раскаявшегося грешника, то в разочарованного философа-циника, то в любителя геометрии («Дон Жуан, или Любовь к геометрии» М. Фриша).

Причем последующие воплощения вечного образа далеко не всегда номинативно совпадают с образом-прототипом. В круг «русских Гамлетов» входят не только (и не столько) «Гамлет Щигровского уезда» Тургенева, но и многие другие образы разочарованных, запутавшихся между словом и делом «лишних людей» от Евгения Онегина и Печорина до Платонова, Иванова и многих других героев Чехова, исповедующих «массовый гамлетизм» (Н. Я. Берковский).

Способностью к разнообразным трансформациям и вариациям при неизменности основной формулы вечные образы и отличают от персонажей, имена которых стали нарицательными, но однозначными (Одиссей, Тартюф, Хлестаков).

Понятие вечного образа, конечно, условно, метафорично. «Вечных» Гамлета и Дон Кихота не существовало до начала XVII века, когда практически одновременно (1601 и 1605–1615) появились шекспировская трагедия и роман Сервантеса. Фауст и Мефистофель еще на 200 лет моложе (1808–1831 — время работы Гете над поэмой). Кроме того, практически все персонажи,

которым придают статус мировых, связаны с западной (в широком смысле) цивилизацией. Что значит Гамлет для китайской или корейской культуры, сказать трудно.

Можно, однако, конкретизировать и разграничить понятия, дополнительно противопоставив *вечные, мировые образы* целого культурного региона и *сверхтипы* как обобщенные образы одной национальной литературы и культуры. Сам круг таких образов-формул тогда расширится. Статус *образов-формул* русской литературы приобретут фонвизинский Митрофанушка и грибоедовский Чацкий, Онегин, Татьяна, Ленский, многие гоголевские герои, тургеневский Базаров, гончаровский Обломов (однако таких сверхтипов практически не обнаружится у Толстого и Чехова).

В таком случае возникает интересная эвристическая задача: представить развитие персонажного уровня русской литературы как достаточно обозримое замкнутое множество образов-сверхтипов, выступающих по отношению к последующему литературному развитию в качестве порождающих моделей, творческих ориентиров, архетипов. Такая «поэтика литературного персонажа», сочетающая динамически-структурный и завершено-целостный аспекты, — один из возможных вариантов исторической поэтики, не менее привлекательный, чем «история эпитета», о которой мечтал А. Н. Веселовский, или истории других категорий поэтики. Герои-формулы, вырастающие из конкретного произведения, оказываются более четкими ориентирами в таком построении, чем культурно-исторические клише (плут, шут, дурак и т. п.) или социально-бытовые и психологические характеристики («лишний человек», «бедный чиновник» и т. п.).

Границами, оппозициями, в рамках которых выстраивается изображение героя, оказываются прямая и косвенная характеристики (авторское слово-оценка или проявление героя через фабулу, элементы хронотопа, речевую манеру), статика или динамика (тип или характер), внешнее или внутреннее движение (действие, поступок или размышление, психологизм).

Общая логика развития персонажного уровня предстает как своеобразная спираль: движение от персонажа-знака, функции фабулы — через тип, характер, идею, процесс — к персонажу-формуле, сверхтипу, тоже знаку, но уже не художественного мира произведения, а творческого хронотопа, семиосферы.

В литературе, однако, ничего не исчезает бесследно. Исторически сложившиеся структуры героя в любой момент могут

быть извлечены из культурной памяти и, значит, оказаться необходимыми для интерпретации произведения.

Вертикальные уровни произведения

В попытках представить целостную модель литературного произведения редко учитывается качественная разнородность разных уровней. Описанные базовые уровни имеют, условно говоря, «горизонтальный» характер. Являясь конструктами *идеального, возможного мира*, трехмерной, видимой *сквозь строки* коробочки, они состоят из ограниченного (в принципе) набора элементов, доступного даже подсчету (количество героев, главных и второстепенных; фабульных и сюжетных эпизодов; пейзажей и других видов хронотопа; эпитетов и метафор, слов вообще), непосредственно воспринимаются реципиентом и, следовательно, *реальны* в том особом смысле, о котором писал М. М. Бахтин в применении к эстетическому объекту (его суждение цитировалось в начале этой главы).

Персонажи, действие, пространство и время — при всей их идеальности — допускают *локализацию и конкретизацию* в эстетическом объекте, точно так же, как мы можем локализовать и конкретно указать элементы исходного языкового уровня — метафору, анафору, неологизм или антитезу.

Однако зададим бахтинские вопросы в применении к другим сферам литературного произведения. Где находится композиция? Где находится знаменитое остранение? Где находится повествующий субъект (в эпическом роде) и, вообще, автор как носитель смысла?

Эти аналитические категории имеют иную природу, чем описанные ранее. Наряду с *горизонтальными* уровнями в структуре произведения как эстетического объекта следует постулировать существование уровней *вертикальных*, располагающихся по отношению к первым в другой плоскости, как бы пронизывающих их насквозь.

К ним мы относим *тематический уровень; уровень мотивов и приемов; повествовательный уровень; композиционный уровень; авторский идеологический, идейный уровень — уровень художественного смысла.*

Вертикальные уровни отличаются от горизонтальных двумя важными свойствами.

Во-первых, они чаще всего не имеют своего языка, своего набора элементов и оперируют элементами горизонтальных уровней. Они не реальности (в том условном смысле, о котором говорилось выше), а *конструкции*.

Во-вторых, само их выделение более условно, они имеют не сплошной, а пунктирный, прерывистый характер. На языке семиотики можно сказать, что горизонтальные уровни имеют синтагматический характер (хотя синтагмы на каждом уровне могут разворачиваться попеременно, сменяя друг друга), а вертикальные — парадигматический, выявляющийся при рассмотрении завершённого текста как целого. Парадокс их существования в том, что, создавая динамику целого, эти уровни становятся обозримыми и осязаемыми лишь при синхронном подходе.

Итак, исходная структура произведения теперь усложняется. От систематического рассмотрения базовых горизонтальных уровней мы должны перейти к рассмотрению отдельных элементов и функции вертикальных уровней в структуре целого.

М	Персонажи (герои)	Мотивы, приемы	Формы повествования	Композиция	Автор, смысл
И	Действие				
Р	Хронотоп				
Язык, художественная речь					

Мотивы и приемы

В параграфе о сюжете и фабуле уже отмечалось, что *мотив* понимался А. Н. Веселовским, затем формалистами и некоторыми структуралистами как минимальный элемент сюжета (точнее, фабулы). Затем идея его неделимости была подвергнута сомнению. В. Я. Пропп разложил его на отдельные элементы-функции. Б. И. Ярхо, М. Л. Гаспаров сузили его до действия-глагола.

На этом приключения мотива, однако, не закончились. Почти одновременно понятие *мотива*, напротив, существенно расширилось. В «Лермонтовской энциклопедии» к моти-

вам отнесены свобода и воля, одиночество, странничество, изгнанничество, Родина, память и забвение, обман, мщение, покой, земля и небо, сон, игра, путь, время и вечность, любовь, смерть, судьба — то есть и философские понятия, и психологические состояния, и пространственные характеристики, и культурные действия¹³⁵.

В научных сборниках, цель которых обозначена как «накопление материала для будущего „Словаря сюжетов и мотивов“», есть статьи о мотивах снега, луны, воды, «древа жизни», фотографии; «неузнанного императора», сделки человека с дьяволом, похищения Соломоновой жены; «перевернутой реальности» и «вывернутости наизнанку»; смерти и смерти-воскресения; военных мотивах; основных мотивах творчества; балладных, сказочных и лирических мотивах¹³⁶. Легко заметить, что мотивами здесь называются предметные детали, персонажи, ситуации, темы, жанровые признаки.

Кажется, такое, реализуемое практически, явочным порядком, понимание мотива может быть продуктивным, если увидеть его многогранность и его место в структуре произведения.

Мотив — акцентированный, выделенный, повторяющийся элемент любого уровня произведения (то есть любой мотив — фактически *инвариант, лейтмотив*). Поэтому иерархия мотивов отвечает базовой структуре произведения: *словесные — предметные (хронотопические) — фабульные и сюжетные — персонажные — тематические* мотивы.

Мотив, следовательно, — *обобщенное понятие*, всякий раз нуждающееся в дополнительном уточнении. Мотив всегда *какой-то*: необходимо четко осознать, с каким уровнем произведения мы имеем дело, на каком уровне выявляются и описываются мотивы.

Понятие мотива не только позволяет соотнести и развести различные уровни произведения, но, подобно категориям жанра или фабулы, размыкает художественный мир в творчество писателя и в литературную историю. Мотив в смысле Веселовского — Томашевского оказывается частным случаем общей интерпретации этой категории — *фабульным мотивом*. Хотя и

¹³⁵ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 290–312.

¹³⁶ См.: Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995; От сюжета к мотиву: Сб. науч. тр. Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 1. Новосибирск, 1996.

А. Н. Веселовский употреблял это понятие широко и неопределенно, говоря об «известных кадрах, ячейках мысли, рядах образов и мотивов, которым привыкли подсказывать символическое содержание» (петух как вестник утра и символ Христа, ворон — воплощение злого, дьявольского начала), о мотиве «жалобы влюбленной, обманутой девушки» и т. п.¹³⁷.

При таком понимании мотив становится одной из важнейших категорий поэтики.

Разделив текст на эпизоды (если это не сделано автором) и сформулировав их *доминантные мотивы*, мы получаем последовательность, на основе которой возможен анализ специфики действия, фабулы и сюжета данного произведения.

Система *индивидуальных мотивов*, выявленная на каждом уровне, дает представление о своеобразии писателя. На этом строится концепция поэтики выразительности, для которой тема — глубинный уровень описания текста, инвариантная тема — угол зрения, любимая авторская мысль, воплощаемая в системе устойчивых, инвариантных, характерных мотивов, которые в совокупности образуют поэтический мир¹³⁸.

Если же выявленные мотивы мы рассмотрим в *исторической перспективе*, напротив, обнаружится *повторяемость, традиционность* многих из них. Изучение подобных *неизменных формул, повторяющихся мотивов* А. Н. Веселовский считал задачей исторической поэтики: «Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке, или, лучше сказать, однообразно провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа. <...> Ответ на поставленный вопрос (сформулированный А. Н. Веселовским чуть раньше

¹³⁷ См. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 215, 282.

¹³⁸ См.: Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 16–19. Там же ряд конкретных разборов мотива *окна* у Пастернака, мотива «превосходительного покоя» у Пушкина. В статье «Черты поэтического мира Ахматовой» Ю. К. Щеглов специально оговаривается: «Термином „мотив“ у нас обозначаются единицы разного уровня и разной степени конкретности. Среди мотивов фигурируют, например, событийно-ситуативные элементы (большинство мотивов); особенности актантажной структуры лирического сюжета; типичные для ахматовской героини модусы отношения к действительности и лирические поэмы; типичные характеристики, черты предметов, ситуаций и др.» (С. 263).

вопрос «о границах и условиях творчества». — *И. С.*) может быть предложен опять же в форме гипотетического вопроса: не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, первообразы которых мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно возвращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет прогресс перед прошлым?»¹³⁹

Такие повторяющиеся мотивы, устойчивые образные формулы, «общие местá» искусства называют также *топосами*, а их изучение — *топикой* (трактат под таким заглавием есть у Аристотеля)¹⁴⁰.

Б. И. Ярхо прямо связывал категории топоса и мотива: «*Топика*, учение о типичных повторяющихся в данном комплексе образах и мотивах, чрезвычайно важная для построения научного литературоведения, распадается между эйдологией и *учением о мотивах...*» (выделено автором. — *И. С.*)¹⁴¹. Напомним, что для Б. И. Ярхо образ как единица поэтики и объект эйдологии, учения об образах, был прежде всего предметом или лицом, выраженным существительным, а мотив — действием-глаголом; так что в нашей терминологии Б. И. Ярхо включает в топику *предметные и сюжетные мотивы*.

Через категорию мотива определяется и еще одно популярное в психологии, эстетике и литературоведении последнего столетия понятие архетип.

К. Г. Юнг, психолог, первоначально последователь З. Фрейда, впоследствии полемизировавший с ним и создавший собственную теорию «аналитической психологии», считал, что основой человеческой фантазии являются первичные, глубинные, коллективные, бессознательные образы, которые он и называл *архетипами*.

«Праобраз, или архетип, есть фигура будь то демона, человека или события, повторяющаяся на протяжении истории везде,

¹³⁹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 40.

¹⁴⁰ См.: Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 236–250.

¹⁴¹ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 42.

где свободно действует творческая фантазия. <...> Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до законченного произведения искусства. Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками»¹⁴².

Архетипы, таким образом, — это первичные, глубинные мотивы, над которыми надстраиваются мотивы как традиционные образные схемы (их круг намного шире) и индивидуальные мотивы, число которых в принципе вообще безгранично. Внутри категории мотива развертывается диалектика общего и индивидуального, традиции и новизны.

Расширил значение термина *архетип*, сблизив его, скорее, с мотивом в смысле Веселовского, канадский литературовед Н. Фрай. Для него архетипы — «периодически повторяющиеся образы или связки образов», к числу которых относятся и Адам («архетип иронической неизбежности, воплощение человеческой природы, приговоренной к смерти»), и Прометей («основная фигура трагедии — человек, но человек героического масштаба, иногда с чертами божества»), и даже Христос («совершенно невинная жертва, отвергнутая людьми») ¹⁴³.

Исследование топосов и архетипов, как правило, ретроспективно, ориентировано на мотивы, уходящие в глубины истории и коллективного бессознательного, и чаще всего применяется к эпохам и произведениям, в которых очевидны элементы, как говорил М. М. Бахтин, «неумирающей архаики». «Взгляд на искусство как на „эволюционирующую топика“ прямо-таки завещан нам фольклором и древнерусской письменностью»¹⁴⁴.

Ему можно придать и другой, синхронный, характер, спроецировав вертикальный мотивный уровень на систему жанров,

¹⁴² Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству (1922) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 229–230.

¹⁴³ Фрай Н. 1) Критическим путем (1971) // Вопросы литературы. 1991. № 9/10. С. 167; 2) Анатомия критики (1957) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. С. 240–241. См. также: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.

¹⁴⁴ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция. С. 236.

однако выявляя в них не исторические неизменные формулы, а их актуальное функционирование, системное соотношение элементов.

«Каждый из нас, — замечает М. Л. Гаспаров, кажется, подразумевая под «нами» все-таки филологов-литературоведов, а не обычных читателей, — интуитивно чувствует, что такое детектив, триллер, дамский роман, научная фантастика, сказочная фантастика; или что такое (двадцать лет назад) производственный роман, деревенская проза, молодежная повесть, историко-революционный роман и пр.; или что такое (полтора столетия назад) светская повесть, исторический роман, фантастическая повесть, нравоописательный очерк. Все это предполагает довольно четкий набор образов и мотивов, к которому все привыкли. Например, образцовую опись мотивов советского производственного романа дал в свое время А. Твардовский в поэме „За далью — даль“: „Глядишь, роман — и все в порядке: показан метод новой кладки, отсталый зам, растущий пред и в коммунизм идущий дед. Она и он — передовые; мотор, запущенный впервые; парторг, буран, прорыв, аврал, министр в цехах и общий бал“. Но это — в поэме; а хоть в одном теоретическом исследовании можно найти такую опись? Для фольклора или средневековой литературы — может быть; для литературы нового времени — нет. А это совсем не шутка, потому что состав такой описи не что иное, как *художественный мир* произведения, понятие, которым мы пользуемся, но редко представляем его себе с достаточной определенностью»¹⁴⁵.

Понятие мотива снова возвращает нас к художественному миру. Конечно, «образцовая опись» Твардовского не художественный мир, а лишь его общая схема, модель, инвариант, что не уменьшает ее ценности: именно такие, пусть лишь интуитивно представляемые «*формулы узнавания*» позволяют нам ориентироваться в жанровом репертуаре и оценивать оригинальность конкретного произведения «*формулой отклонения*».

При всей пародийности описания Твардовского видно, что в перечислении мотивов он учитывает все базовые уровни мира: персонажей (председатель, заместитель, парторг, министр, она и он передовые, дед), фабульные коллизии, включая экспозицию, кульминацию и развязку (метод новой кладки, буран, прорыв, аврал), предметные детали и календарную привязку хронотопа (мотор, запущенный впервые, коммунизм).

¹⁴⁵ Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. С. 13.

К мотивной структуре особенно чуткими оказываются поэты. Столь же любопытную (хотя и с большей, чем у Твардовского, пародийностью) опись мотивов некоторых жанров столетней давности предложил в свое время В. Маяковский: «И поэзия и проза имели свои языковые каноны.

Поэзия — засахаренные метры (ямбы, хорей или винегрет „свободного стиха“), особый „поэтический“ словарь (конь, а не лошадь, отрок, а не мальчишка и прочие „улыбки — зыбки“, „березки — слезки“) и свои „поэтические“ темочки (любовь, ночь — раньше, пламени, кузнецы — теперь).

Проза — особо ходульных героев (он + она + любовник = новеллисты; интеллигент + девушка + городской = бытовики; некто в сером + незнакомка + христос = символисты) и свой литературно-художественный стиль (1. „солнце садилось за холмом“ + полюбили или убили = „за окном шелестят тополя“; 2. „скажу ето я тебе, Ванятка“ + „председатель сиротского суда пил горькую“ = мы еще увидим небо в алмазах; 3. „как странно, Аделаида Ивановна“ + ширилась жуткая тайна = в белом венчике из роз)»¹⁴⁶.

Таким образом, *модель жанра — это многоуровневая система мотивов.*

Для некоторых «формульных жанров» такая работа систематизации уже проделана. Но большинство жанров русской литературы XIX–XX веков еще ожидают своей образцовой описи, инвентаризации.

Мотив — это элемент любого базового уровня произведения, выделенный, акцентированный за счет повтора. Следующие элементы этого вертикального уровня выделяются путем других эстетических операций (иногда в сочетании с тем же повтором).

Мир произведения, как мы уже говорили, — *возможный мир*, содержащий в себе особую норму *условности*, которая изменяется по жанрам и эпохам. Неосознаваемая, конвенциональная условность не подвергается сомнению и оценивается как правдоподобие. Этому критерию подчиняется не только реалистический роман с подробно выписанными характерами и историческими обстоятельствами. Другие нормы и формы условности существуют в волшебной сказке, классической трагедии с ее правилом трех единств, водевиле или фан-

¹⁴⁶ Маяковский В. В. Наша словесная работа // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 448.

тастическом романе. Такую условность в эстетике называют первичной.

Нарушение этой условности ведет к возникновению особых, акцентированных образов на каждом уровне художественного мира, получающих, как и мотивы, некоторые дополнительные характеристики.

Персонажа (чаще всего), элемент хронотопа (пейзажную деталь) или фабульную ситуацию можно резко преувеличить, вывести за пределы характерной для этого жанра конвенции. В итоге мы получим *гиперболу как образ*, а не как стилистическую фигуру.

Такая гипербола — постоянный прием поэтики Гоголя. «Бурсаки вдруг преобразились: на них явились, вместо прежних запачканных сапогов, сафьянные красные, с серебряными подковами; шаровары шириною в Черное море, с тысячью складок и со сборами перетянулись золотым очкурком... Бульба вскочил на своего Черта, который бешено отшатнулся, почувствовав на себе *двадцатипудовое бремя*, потому что Тарас был чрезвычайно тяжел и толст» («Тарас Бульба»). — «*Редкая птица долетит до середины Днепра*» («Страшная месть»).

В. Брюсов и Андрей Белый считали гиперболу главным гоголевским изобразительным приемом, вырастающим из повтора и включающим гиперболы «количественные, качественные, изобразимые, не изобразимые, дифирамбы, гротески, содержательные и пустые». Некоторые гоголевские персонажи (Петух, Яичница, Довгочун) были для Белого «обутыми и одетыми гиперболами». И даже гоголевскую творческую биографию он рассмотрел сквозь гиперболическую призму: «Острие гиперболической пирамиды вошло в сердце Гоголя: смерть Гоголя — самоубийство. <...> Гоголь отравился гиперболами»¹⁴⁷.

Резкое, нарушающее норму правдоподобия столкновение каких-то элементов дает *алогизм*, который опять-таки может пронизывать весь текст — от языкового уровня (*оксюморон, парадокс*) до алогического развития фабулы и характеристики персонажей.

Заострение и систематическое применение алогизма приводит к *гротеску* — образу, строящемуся на резком контрасте, сочетании несочетаемого, уже не количественно гиперболи-

¹⁴⁷ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 281, 286.

ческих, а на качественных, фантастических, невозможных преувеличениях.

Химеры, кентавры, драконы и прочие чудовища — фольклорные гротескные образы. Позднее гротеск становится основой «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле, гоголевского «Носа», «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

Отвлеченная мысль, понятие, идея, закрепленные в предметном образе, называются *аллегорией*, аллегорическим образом. Аллегория, как мы помним, является основным признаком басенного жанра. Однако аллегоричны и сказки Салтыкова-Щедрина, горьковские «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике».

Наконец, инверсия двух основных планов аллегории (то есть движение от конкретного образа к его смыслу, идее) и придание обобщенному плану неявного, размытого, ассоциативного характера является спецификой *символа*.

Аллегорические образы однозначны и опираются на культурный контекст. Символические образы многозначны (обычно метафорически говорят об их принципиальной неисчерпаемости) и формируются всякий раз заново, индивидуально в конкретном произведении. Аллегорические образы *знают*, символические *чувствуют, интерпретируют и понимают*.

Горьковские Сокол и Уж однозначно реализуют идею восхищения «безумством храбрых» и осуждения трусливой осторожности.

Не то в чеховской «Чайке». Убитая птица появляется в одной из сцен, в конце еще раз вспоминают о ее чучеле. В сюжете, придуманном писателем Тригориным, этот образ тяготеет к однозначности аллегории: «Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая как вы, любит озеро, как чайка, и счастлива и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку».

Однако символ, ставший заглавием чеховской пьесы, не поддается столь однозначному объяснению. Этот образ соотносится не только с неудачной сценической карьерой и драматической жизнью Нины Заречной, но и с самоубийством Треплева, и с забывчивостью Тригорина, который использовал «сюжет для небольшого рассказа», а потом забыл и о нем, и о девушке, послужившей основой его аллегории, и о несостоявшихся судьбах других персонажей. Аллегорическая тригоринская чайка стала частью многозначного чеховского символа.

Формы повествования

Специфика эпического рода, как мы помним, определяется сочетанием двух времен: времени действия, событийного времени, и времени повествования, события рассказывания.

Горизонтальные уровни художественного мира выстраиваются вокруг событийного времени. Только что описанный вертикальный уровень сюжетов и мотивов также встраивается в эти уровни, не имея собственного языка, собственного набора элементов.

Обращаясь к повествованию, мы дистанцируемся от созданного мира, рассматриваем его со стороны, в другой плоскости, переносим центр внимания уже не на объективно-изобразительный, а на *конструктивный* характер произведения.

Переход на вертикальные уровни — это постепенное движение внутри произведения от *полюса созданного мира к полюсу автора-создателя*. Не случайно наивный читатель, воспринимающий созданный мир в его самодостаточности, не осознает, как правило, проблем повествования, как не осознает и внешнего, языкового уровня произведения. Не случайно и то, что многие вопросы повествования впервые со всей остротой поставили литературоведы-формалисты, для которых основным был вопрос «как сделано литературное произведение?».

Повествовательный уровень, как видно уже из его определения, характерен лишь для эпического рода. Он отсутствует в драме, где его функции до известной степени берут на себя ремарки. В «пьесе для чтения» проблема рудиментарного повествования все-таки возникает, хотя, конечно, не имеет столь существенного значения, как в эпосе.

Разговор о повествовании начинается с нарушения конвенции, с постановки вопроса: «Кто рассказывает эту историю?»

Проще всего дать на него «грамматический» ответ: *Он* или *Я*¹⁴⁸.

Исходная точка в классификации — противопоставление повествования *от третьего лица* и повествования *от первого*

¹⁴⁸ Проблемы повествования в современной западной теоретической традиции исследуются и в иной плоскости — сквозь призму нарратива. См. Шмид В. Нарратология. М., 2003. Однако этот аспект анализа представляется одновременно и более громоздким, и более абстрактным в сопоставлении с традицией, идущей от Бахтина и формалистов, на которую мы ориентируемся.

лица (в этом случае часто употребляют немецкий термин *Ich-Erzählung* или его дословный перевод *Я-повествование*)¹⁴⁹.

В предыдущей главе мы уже цитировали по другому поводу суждение М. А. Рыбниковой, возводившей эти формы к разным исходным жанрам: «Повествующий *сказку* — вездесущ и всевидящ, он знает все; и слушателю не приходит в голову спросить: откуда ты это знаешь? Форма *рассказа* — повествование очевидца и участника событий. Рассказчик оговаривается, откуда он это знает, и повествует лишь о том, что он сам действительно видел»¹⁵⁰.

Трудно сказать, какая из этих форм генетически первична, но в логическом, синхронном плане «сказка» кажется немаркированной, базовой, исходной формой, в сравнении с которой «рассказ» воспринимается как значимое, маркированное отклонение.

Основная установка повествования от третьего лица — *установка на всезнание* — свобода предметных и сюжетных способов построения мира, внешних и внутренних характеристик персонажей. Для повествующего в третьем лице субъекта нет закрытых зон, временных, пространственных и психологических ограничений. Художественный мир для него абсолютно подвижен и пронизаем. Мгновенная, без всяких мотивировок, смена пространства и времени, сочетание происходящих в разных местах фабульных и сюжетных эпизодов, «прозрачность» не только поступков, но и сознания персонажей — являются обычными характеристиками этого типа повествования.

По отношению к изображаемому миру автор выступает как творящий его невидимый и всемогущий Бог («дух рассказа», по выражению Т. Манна). Эта объективная форма пронизывает все эпические жанры — от эпопеи до современного романа, от сказки до новеллы, но особенно важна в больших жанрах, произведениях широкого временного и персонажного охвата. Она развязывает писателю руки, освобождает его от необходи-

¹⁴⁹ См. важные, проведенные на большом материале исследования, результаты которых используются далее: Атарова К. Н., Лескисс Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356; Они же. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39. № 1. С. 33–46.

¹⁵⁰ Рыбникова М. А. Один из приемов композиции у Тургенева // Рыбникова М. А. Избранные труды. С. 195.

мости скрупулезно мотивировать каждое сюжетное движение и психологическое наблюдение.

В «Войне и мире», самом большом по объему произведении русской классики (циклы романов бывали и длиннее, но они строятся по другим законам), действие мгновенно перебрасывается из города в деревню, из петербургского салона на московскую улицу, из ставки Кутузова в лагерь французов, с поля боя в светскую гостиную. Автор одновременно может воспроизвести слово персонажа, выявить в нем подтекст, заднюю мысль, продемонстрировать его совпадение или несовпадение с поступком (этот треугольник, как мы помним, Толстой выстроил уже в «Истории вчерашнего дня»). Причем для мотивировки многочисленных повествовательных переходов Толстому чаще всего нужно всего лишь сменить номер главы. Если мы попробуем мысленно перевести форму толстовского романа-эпопеи в «Я-повествование», сразу станет заметно, что в ней толстовский сюжет неосуществим. Невозможно найти персонажа, который всякий раз оказывался бы в нужное время в нужном месте и объединил, «сшил» своим присутствием весь разнородный романский мир.

Ich-Erzählung, следовательно, — всегда ограничение, добровольный аскетизм со стороны автора-создателя. Однако регулярное обращение к ней разных писателей в разные эпохи связано, конечно, с полноценной эстетической компенсацией за отказ от повествовательного всеведения.

Доминантные установки повествования от первого лица — *презумпция достоверности и эффект оправдания*.

Рассказчик, свидетель и участник событий, «повествует лишь о том, что он сам действительно видел». Поэтому повествование от первого лица обычно распространено на сломе культурных эпох, когда в литературу активно вводятся новые темы и герои, нарушается «сказочная» конвенция и вопрос «откуда он это знает?» приобретает особую остроту.

Почти во всем противоположные романы Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1719) и Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» (1726) — идиллическая робинзонада о безграничных способностях человека к воспроизведению привычного типа культуры и беспощадная сатира на человечество, демонстрация условного, формального, абсурдного характера той же самой культуры — тем не менее совпали в форме повествования. Вероятно, изложенные в объективной манере, эти книги потеряли бы часть той убедительности, которая заставляла некоторых

читателей присылать Свифту письма с просьбой уточнить координаты островов лилипутов и великанов, чтобы их можно было нанести на географическую карту. (Эта форма настолько распространена в фантастической литературе и вообще в изображении экстремальных, «пограничных» состояний, что можно сформулировать своеобразную тенденцию: чем неправдоподобнее для данного типа культуры фабула произведения, тем в большей степени она требует обращения к первоначальному повествованию.)

С повествованием от первого лица, сложным сочетанием различных «Я-повествований» связаны крупнейшие произведения русской литературы 1830–1840-х годов XIX века, обращавшиеся от условного «мира за холмом» к обыденному «миру за окном» («Повести Белкина», «Капитанская дочка», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Герой нашего времени», «Бедные люди», «Записки охотника»).

Через столетие ситуация повторится: попытки воспроизвести новую послереволюционную реальность часто предпринимались в форме повествования от первого лица: многие тексты «Конармии» Бабеля, рассказы Зощенко, повести и рассказы Вс. Иванова, «Чапаев» Д. Фурманова.

С другой стороны, «понять — значит простить». «Входя в положение» повествующего субъекта, глядя на происходящее его глазами, не только проникая в его внутренний мир, но и как бы сливаясь с ним, возможный читатель должен относиться к нему с иными оценочными критериями, чем к другим персонажам. Поэтому изображение антигероя часто связано с обращением к «Я-повествованию» — уже в связи с эффектом оправдания. «Записки из подполья» (здесь, как мы помним, и появилось определение *антигерой*) открывают череду антигероев в литературе XX века («Падение» и «Посторонний» А. Камю, «Жестяной барабан» Г. Грасса, «Лолита» В. Набокова).

Изредка в литературе встречается и «Вы-повествование».

«Знаете ли вы, например, какое наслаждение выехать весной до зари? Вы выходите на крыльцо... На темно-сером небе кое-где мигают звезды; влажный ветерок изредка набегает легкой волной; слышится сдержанный, неясный шепот ночи; деревья слабо шумят, облитые тенью. Вот кладут ковер на телегу, ставят в ноги ящик с самоваром. <...> Вот вы сели; лошади разом тронулись, громко застучала телега... Вы едете — едете мимо церкви, с горы направо, через плотину... Пруд едва начинает

дымиться. Вам холодно немножко, вы закрываете лицо воротником шинели; вам дремлется»¹⁵¹.

На самом деле подобная форма оказывается вариацией повествования от первого лица. Автор объединяет себя с читателем-адресатом воображаемым «вы», но сохраняет позицию включенного наблюдателя. Его взгляд и эмоции определяют развертывание повествования. Не случайно в цитированном очерке, завершающем «Записки охотника», «Вы-повествование» заключено в рамку повествования от первого лица. «Читателю, может быть, уже наскучили мои записки...» (начало) — «Прощайте, читатель; желаю вам постоянного благополучия» (конец).

Однако исходная повествовательная оппозиция имеет обобщенный характер и может быть конкретизирована. Подобно тому как литературный род реализуется в системе жанров, повествование от третьего и от первого лица реализуются в конкретных текстах в нескольких типологических вариантах. В особенности это касается повествования от первого лица.

Внутри *Ich-Erzählung* можно наметить три основные вариации «повествующего Я» в зависимости от характера этого Я и его места по отношению к событийному миру.

Во-первых, Я-повествователем может быть тот же самый всевидящий и всезнающий автор, который «подобно Господу Богу, видит все с высоты» (Г. Флобер). Но он существует в особой позиции, которую Ю. В. Манн вслед за Ф. Штанцелем называет *аукториальной повествовательной ситуацией*: «Эта ситуация характеризуется тем, что автор сюжетно не принадлежит к миру своего персонажа (персонажей) и пути их не пересекаются, что не исключает авторской активности не только в форме номинального самоопределения («я» или «мы»), кратких или более развернутых высказываний, но в форме достаточно явных поступков и действий. Сохраняется, однако, дистанция автора от всего изображаемого»¹⁵².

Другими словами, в аукториальной повествовательной ситуации «Я-повествователь» всегда находится *вне мира произ-*

¹⁵¹ Тургенев И. С. Лес и степь («Записки охотника») // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 3. М., 1979. С. 354–355.

¹⁵² Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 435–436.

ведения, являясь читателю, как Бог изредка являлся людям. Именно поэтому для него возможно то же самое всезнание и всевидение, как для безличного «духа рассказа».

Повествующего субъекта и в этом случае принято называть *автором* и отождествлять с тем человеком, имя которого стоит на обложке книги (о различии между автором как человеком, *биографическим* автором и автором как *повествователем* мы поговорим позднее).

Следующие варианты «Я-повествования» связаны с включением повествующего субъекта *внутри изображаемого мира*. Из безличного или лишь формально выявленного «духа рассказа» он превращается в *персонажа, героя*. Однако здесь опять-таки возможны два существенно различных варианта (впервые четко разграниченные в 1920-е годы в полемике М. М. Бахтина с формалистами).

Б. М. Эйхенбаум, одним из первых обозначивший проблему, увидел в сказе установку на *устную речь*: «Мы привыкли к школьному делению словесности на устную и письменную. Но, с одной стороны, былина или сказка „вообще“, вне сказителя, есть нечто абстрактное. С другой стороны (и вот это-то особенно интересно), элементы сказительства и живой устной импровизации скрываются и в письменности. Писатель мыслит себя сказителем и разными приемами старается придать письменной речи иллюзию сказа»¹⁵³.

Статья «Как сделана „Шинель“ Гоголя», может быть, самая знаменитая работа русского формализма, тоже начинается с уточняющего определения сказа: «Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора. То есть является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию *сказа*, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Прimitивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем. Потому что весь ее интерес и все ее движения определяются разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивация — вот организующее начало примитивной новеллы. <...>

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации,

¹⁵³ Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа (1918) // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982. С. 422.

перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа»¹⁵⁴.

Хотя Б. М. Эйхенбаум выделял повествующий (ограничение шутками и звуковыми каламбурами) и воспроизводящий (приемы словесной мимики и жеста, прихотливые синтаксические расположения) типы сказа, более важные различия остались незафиксированными. В одном ряду сказовых текстов в «Иллюзии сказа» фигурировали «Записки охотника» и ранние повести Тургенева, Гоголь с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» и «Шинелью», Лесков, Ремизов, Андрей Белый.

В. В. Виноградов заметил, что в статье о «Шинели» «изучается не структура „сказа“ в собственном смысле, а только его „фонетика“», и предложил собственное уточняющее определение, где доминантой стала категория не устной, а *монологической* речи: «Сказ — это реальность индивидуально-художественных построений, которые имеют свои соответствия в системе языка. Сказ — это своеобразная комбинированная форма художественной речи, восприятие которой осуществляется на фоне сродных конструктивных монологических образований, бытующих в общественной практике речевых взаимодействий. Сказ — это художественное построение в квадрате, так как он представляет эстетическую надстройку над языковыми конструкциями (монологами), которые сами воплощают в себе принципы композиционно-художественного оформления и стилистического отбора. <...> Сказ — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это художественная имитация монологической речи, которая воплощает в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке непосредственного говорения. Совершенно ясно, что „сказ“ не только не обязан состоять исключительно из специфических элементов устной живой речи, но может и вовсе не заключать их в себе

¹⁵⁴ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя (1919) // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 306.

(особенно если его словесная структура вся целиком укладывается в систему литературного языка)»¹⁵⁵.

Камнем преткновения, с трудом решаемой проблемой и для этого определения оказывалось творчество Тургенева. В. В. Виноградов делал специальную оговорку: «Необходимы для полного восприятия семантики сказа авторские указания на сопутствующие сказу условия. Ведь тогда, когда рассказчик ведет речь свою „как по писанному“, т. е. когда он, оставаясь в сфере книжных норм, свободно владеет их устным употреблением, „сказ“ с трудом может быть опознан стилистически, особенно в хронологическом отдалении, если нет прямых указаний на обстановку, рассказчика и слушателей. Так у Тургенева в новеллах: „Андрей Колосов“, „Три портрета“ и др.»¹⁵⁶.

Специально на тургеневском «Я-повествовании» остановился и Ю. Н. Тынянов в примечании к статье «О литературной эволюции»: «В разное время в разных национальных литературах замечается тип „рассказа“, где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени (Мопассан, Тургенев). Объяснить сюжетную функцию этого рассказчика трудно. Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. (Обычное начало-штамп в таких рассказах: „N. N. закурил сигару и начал рассказ“.) Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка. „Рассказчик“ здесь ярлык жанра, сигнал жанра „рассказ“ — в известной литературной системе»¹⁵⁷. Дальше в этом примечании по контрасту с Тургеневым был упомянут Лесков, у которого «сказ» перерос жанровую функцию, и отмечено, что вопрос требует особого исследования.

Во всех работах формальной школы проблема сказа рассматривалась лишь в одной плоскости: стилистики, жанра, играющего словом автора. Другую смысловую целостность в произведении формалисты видеть отказывались: герой для них был лишь системой приемов, явлением стиля.

Разрешить «проблему Тургенева» и четко отграничить друг от друга две разные формы «Я-повествования» смог М. М. Бахтин, когда перевел вопрос из области стиля в область мира, поняв сказ как *особый тип взаимоотношения героя и автора*.

¹⁵⁵ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике (1925) // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 45, 49.

¹⁵⁶ Там же. С. 51.

¹⁵⁷ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 196.

Сказ для М. М. Бахтина — часть более общей проблемы соотношения «своего», прямого, авторского слова и «чужого», изображающего слова персонажа-героя. В связи с этим М. М. Бахтин отграничивает две принципиальные установки сказа: на *устную форму повествования* и на *чужую речь, чужое слово*: «И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его замысел. Таков почти всегда сказ у Тургенева. Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев не стилизует *чужой* индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ „Андрей Колосов“ — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга. Так рассказал бы и он сам, и рассказал бы о самом серьезном в своей жизни. Здесь нет установки на социально чужой сказовый тон, на социально чужую манеру видеть и передавать виденное. Нет установки и на индивидуально-характерную манеру. Тургеневский сказ полновесно значим, и в нем один голос, непосредственно выражающий авторский замысел. Здесь перед нами простой композиционный прием. Такой же характер носит рассказ в „Первой любви“ (представленный рассказчиком в письменной форме). <...>

Нам кажется, что Лесков прибежал к рассказчику ради социально чужого слова и социально чужого мировоззрения и уже вторично — ради устного сказа (так как его интересовало народное слово). Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы повествования, но для *прямого* выражения своих замыслов. Ему действительно свойственна установка на устную речь, а не на чужое слово. <...> Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу только важно было оживить свою речь устными интонациями»¹⁵⁸.

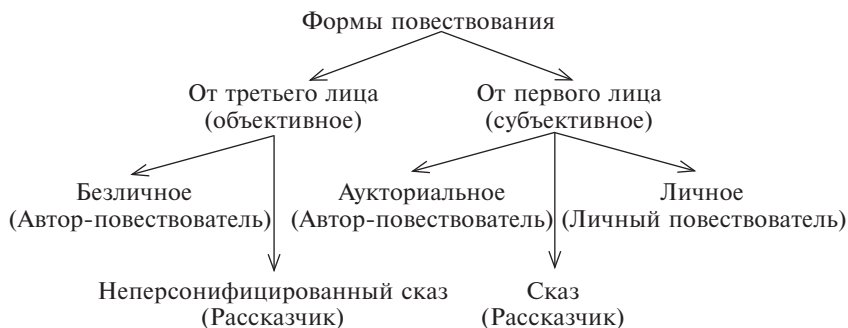
В другой работе 1920-х годов, вышедшей из круга М. М. Бахтина (или даже написанной им), намечено два направления «в динамике речевой взаимоориентации авторской и чужой речи» — *линейный* и *живописный* стили. Для первого характерна «полная стилистическая однородность всего контекста (автор и все его герои говорят одним и тем же языком)», для одного из вариантов второго (в живописном стиле выделено несколько вариантов) — перенос речевой доминанты в чужую речь. «В ху-

¹⁵⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 213–215.

дожественных произведениях это часто находит свое композиционное выражение в появлении рассказчика, замещающего автора в обычном смысле слова. Речь его так же индивидуализирована, колоритна и идеологически неавторитетна, как и речь персонажей. Позиция рассказчика зыбка, и в большинстве случаев он говорит языком изображаемых героев»¹⁵⁹.

Если линейный стиль в этом понимании может быть соотнесен с тургеневским типом повествования, с его установкой на устную речь и формального, близкого автору героя-рассказчика, то живописный стиль оказывается шире сказа как открытой, объявленной установки на чужое слово. Этот стиль оказывается возможным и в неперсонифицированной форме, когда рассказчик, тем не менее, говорит языком изображаемых героев, причем социально и психологически далеких от культурной среды с ее нормами устной литературной речи.

Сведя воедино эти наблюдения и определения, уточнив терминологию, мы получаем внутри оппозиции повествования от третьего лица и *Ich-Erzählung* пять основных типов повествования и, соответственно, пять субъектов повествования, распределяющихся между полюсами автора и персонажа.



К форме безличного авторского повествования относятся «Отцы и дети» и другие тургеневские романы, «Преступление и наказание» и «Идиот» Достоевского, «Обломов» Гончарова, «Ионыч» и многие другие чеховские тексты. Его обычные признаки — третье лицо, аукториальная ситуация и ориентация повествования на общелитературную стилистическую

¹⁵⁹ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка (1929). М., 1993. С. 130–131.

норму, прямое слово (которое в реалистической прозе особенно отчетливо выделяется на фоне речевого разноречия, характерного для речи персонажей).

Авторское повествование от первого лица не создает непрерывной линии. Оно обычно существует в виде отдельных вкраплений, стилистических фрагментов, в которых происходит переход от безличной манеры к «повествующему авторскому Я». Однако именно эти фрагменты обычно доминируют, создавая впечатление особой суггестивности повествования — субъективно-лирической, возвышенно-пророческой, углубленно-философской интонации.

Такова повествовательная форма «Мертвых душ» (лирические отступления), «Войны и мира» (историко-философские фрагменты, переходящие в сплошную «размышляющую» часть эпилога).

В «Мастере и Маргарите», в каждом из трех романов в романе (роман Мастера об Иешуа и Понтии Пилате, лирический роман о любви Мастера и Маргариты, гротескно-сатирический роман о явлении Воланда, московская дьяволиада), возникает свой автор-повествователь: объективный строгий летописец («В белом плаще, с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром, четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат»), патетический лирик («За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»), простодушный болтун, собиратель сплетен и слухов («Дом назывался „Домом Грибоедова“ на том основании, что будто некогда им владела тетка писателя Александра Сергеевича Грибоедова. Ну владела или не владела — мы точно не знаем. Помнится даже, что, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было. <...> Однако дом так называли. Более того, один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже знаменитый писатель читал отрывки из „Горя от ума“ этой самой тетке, раскинувшейся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это»).

Личное повествование от лица героя с непроявленным стилистическим обликом, с общелитературной, близкой объективному авторскому повествованию речевой манерой чрезвычайно характерно, как мы уже видели в спорах о сказе, для Тургенева.

В такой форме написаны «Записки охотника» и более двадцати тургеневских повестей и рассказов.

А. П. Чудаков фиксирует парадокс тургеневского повествования: «1) Повествователь произведений, романов, повестей и рассказов в третьем лице ведет себя как свободный рассказчик. Снимается основное ограничение этой формы — ограничение субъективности авторской позиции. 2) Рассказчик же произведений от первого лица не стесняется себя обычными рамками наблюдателя-нелитератора, ведет себя как всеведущий повествователь-романист, которому доступны любые сведения из жизни героев, который не объясняет, откуда он их взял, и который волен изложить их в отточенной литературной манере. Там и здесь снимается главное ограничение данной повествовательной формы. Таким образом, повествователь получает черты рассказчика, а рассказчик — черты полноправного автора»¹⁶⁰.

Однако доминантой этого взаимопроникновения оказывается все-таки позиция автора-повествователя, которой (в аукториальной ситуации) отнюдь не противоречит субъективное проявление авторского Я. Личный повествователь у Тургенева близок автору, как чаще всего бывает при установке на устную форму рассказа.

В той же манере личного повествования выдержаны «Повести Белкина», повести и рассказы Чехова («Скучная история», «Моя жизнь», «Дом с мезонином»), Бунина («Жизнь Арсеньева», рассказы из «Темных аллей»).

Особый вариант личного повествования — изображение *автора как героя*. Аукториальная ситуация в этом случае исчезает, автор переступает границу мира и оказывается в одном хронотопе с персонажами. Истоки такого повествования — в «Евгении Онегине»: «Условий света свергнув бремя, / Как он, отстав от суеты, / С ним подружился я в то время... <...> / Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны; / Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены» (глава 1). Еще раньше оно встречается в «Бедной Лизе» Карамзина. В таком случае принято говорить об *образе автора* (к другим значениям этого термина мы еще обратимся).

Эта манера является обязательной для автобиографической прозы. В литературе XX века она используется в «Жизни Арсеньева» И. А. Бунина, во многих повестях и рассказах С. Довлатова.

¹⁶⁰ Чудаков А. П. Тургенев: повествование — предметный — мир — герой — сюжет // Чудаков А. П. Слово — вещь — мир. М., 1992. С. 79–80.

Проблема сказа, как мы видели, начала разрабатываться на основе «младшей линии» русской прозы XIX века (ранний Гоголь, Лесков, Андрей Белый, Ремизов). В XX веке почти полностью на сказе строилось творчество Зощенко, для которого живописно-характеризующий образ рассказчика оказывается практически всегда важнее фабулы; некоторые ключевые новеллы бабелевской «Конармии» («Письмо», «Соль», «Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионовича»).

Неперсонифицированный сказ мы обнаружим практически у тех же авторов — Лескова («Левша»), Зощенко, фольклорный его вариант — у П. Бажова («Малахитовая шкатулка»), В. Белова («Бухтины вологодские»).

Если отвлечься от грамматических форм воплощения и принять во внимание лишь противопоставление автора и героя, пять повествовательных типов можно свести к трем: *автор-повествователь* (в безличном и личном вариантах) — *герой — личный повествователь*, близкий автору по манере речи и системе оценок (установка на устную речь и однородный линейный стиль) — *герой-рассказчик, персонаж-характер*, являющийся не только повествовательной призмой, но и предметом изображения (установка на чужое слово и живописный, изображающий стиль).

Эти базовые повествовательные формы разнообразно усложняются в конкретной практике.

Повествование от первого лица возможно не только как имитация устного, обращенного к слушателю, к аудитории монолога (наиболее распространенная форма), но и как воспроизведение других речевых жанров: *писем* («Бедные люди» Достоевского), *дневника* («Дневник лишнего человека» Тургенева), *внутреннего монолога* («Кроткая» Достоевского).

Другой путь усложнения — сочетание разных форм повествования в одном произведении. В «Герое нашего времени» большая часть «Бэлы» написана в сказовой манере от лица рассказчика, Максима Максимыча, с традиционной вводной мотивировкой, которую Ю. Н. Тынянов считал шаблонной: «Он набил трубку, затянулся и начал рассказывать». «Максим Максимыч» — уже личное повествование, в котором не только продолжается история главного героя, но и строится образ автора, пронизательного наблюдателя, в чем-то похожего на Печорина, но в главном отличного от него (психологический портрет Печорина, как мы помним, принадлежит именно ему). В «Журнале Печорина» (в нем тоже сочетаются устный монолог

в «Тамани» и «Фаталисте» и собственно дневник в «Княжне Мери») личное повествование сохраняется, но его субъект меняется: теперь им становится сам главный герой.

«Герой нашего времени», таким образом, становится маленькой энциклопедией повествовательных форм (сказ, личное повествование; рассказ-диалог, рассказ-монолог, дневник; образ автора), хотя наиболее распространенное объективированное повествование от третьего лица здесь как раз отсутствует.

Наиболее существенная модификация исходных повествовательных форм связана не с их сочетанием, а с *взаимопроникновением, интерференцией*.

«Городок был маленький, хуже деревни и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось мало. Одним словом, дела были скверные», — начинается чеховский рассказ «Скрипка Ротшильда».

С точки зрения уже описанной нами типологии это повествование первого типа — объективное повествование от третьего лица. Однако такая квалификация будет ошибочной. Прочитаем текст чуть дальше: «Если бы Яков Иванов был гробовщиком в уездном городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его просто Яковом Матвеевичем; здесь же в городишке звали его просто Яковом, уличное прозвище у него было почему-то Бронза, а жил он бедно, как простой мужик...»

Герой рассказа — гробовщик. Оказывается, начиная повествование, автор смотрит на мир его глазами, воспроизводит его эмоции и интонации, его точку зрения. Но делается это не в форме прямой («Как жалко, что в этом чертовом городке такие живучие старики и у меня, гробовщика, мало работы») или косвенной («Яков Иванов со злостью думал, что в их маленьком городке редко умирают и потому у него мало работы») речи, а в иной форме, которую в лингвистике обычно обозначают как *несобственно-прямую речь*, а в литературоведении — *чужую речь, чужое слово*.

М. М. Бахтин, которому фактически принадлежит открытие и подробное описание этого феномена, придавал ему расширительный, в сущности философский характер: «Под чужим словом (высказыванием, речевым произведением) я понимаю всякое слово всякого другого человека, сказанное или написанное на своем (то есть на моем родном) или на любом другом языке, то есть всякое не-мое-слово. В этом смысле все слова (высказывания, речевые и литературные произведения), кро-

ме моих собственных слов, являются чужим словом. Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориентацией в этом мире, реакцией на чужие слова...»¹⁶¹

В применении к литературе эта форма определяется как *слово с установкой на чужое слово, двухголосое слово* или, в другом месте, — *речь в речи, высказывание в высказывании*¹⁶².

В «Проблемах поэтики Достоевского» выделено и описано целых четырнадцать разновидностей «слов с установкой на чужое слово» — стилистических, жанровых и композиционных. Важно прежде всего видеть их внутреннюю общность, смысловое ядро.

Чужое слово — это диалог, столкновение слова *повествователя или рассказчика и другого голоса, слова персонажа*, представленное, однако, не в форме отчетливо обозначенной, выделенной прямой или косвенной речи, а в размытом виде, путем отдельных вкраплений, «осколков» чужого стиля, взятых в «интонационные кавычки» (М. М. Бахтин).

Б. О. Корман различал формально-субъектную и содержательно-субъектную организацию текста, субъекта речи (кто говорит?) и субъекта сознания (от чьего лица говорит, чью позицию воспроизводит?)¹⁶³. Чужое слово в этой терминологии — это присутствие в каком-то повествовательном фрагменте одного субъекта речи, но нескольких субъектов сознания.

Сфера чужого слова в литературе Нового времени чрезвычайно широка. М. М. Бахтин считал многоязычие, воспроизведение в авторской речи чужих слов, основой романа: «Язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единый язык. <...> Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. <...> Если бы мы уничтожили все интонационные кавычки, все разделы голосов и стилей, все разнообразные отстояния изображенных „языков“ от прямого авторского слова, то мы получили бы бесстильный и бессмысленный конгломерат разнородных языковых и стилистических форм»¹⁶⁴.

¹⁶¹ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 406.

¹⁶² Там же. С. 222; Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 125–174.

¹⁶³ См.: Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 202.

¹⁶⁴ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 519, 521.

С многоязычием М. М. Бахтин связывал и особый, созданный Достоевским жанр полифонического романа, в котором и авторская речь, и речь каждого героя пронизаны полемическими интенциями, чужими словами и реакцией на них.

В литературе Нового времени в связи с романизацией всех жанров чужое слово становится мощным изобразительным приемом, позволяющим автору решать сложные художественные задачи путем компрессии, сжатия, пропуска привычных способов оформления прямой и косвенной речи.

Рассмотрим фрагмент еще одного чеховского рассказа — «В усадьбе». Судебный следователь, образованный и деликатный человек, ездит в имение к опустившемуся, почти выжившему из ума старику-помещику с двумя дочерьми, любимой темой которого является разговор о торжестве «чумазных» и гибели России от наступающего хамства. Однажды герой не выдерживает и признается, что его отец был тем самым чумазым. В сцене совместного обеда, предшествующей конфузной кульминации, повествование, как и во всем рассказе, ведется в третьем лице. «После ужина пошли в гостиную. Женя и Ираида зажгли свечи на рояле, приготовили ноты... Но *отец* продолжал говорить, и неизвестно было, когда он кончит. Они уже с тоской смотрели на *эгоиста-отца*, для которого, очевидно, *удовольствие поболтать и блеснуть своим умом было дороже и важнее, чем счастье дочерей*. Мейер — единственный молодой человек, который бывал в их доме, бывал — они это знали — *ради их милого женского общества*, но *неугомонный старик* завладел им и не отпускал его от себя ни на шаг».

Эпизод дает *внешнюю, объективную зарисовку сцены в гостиной*: рояль, свечи и ноты, бесконечный разговор одного героя. В чужой речи одновременно изображается *коллективное сознание дочерей*, резкое возрастание их раздражения и недовольства (отец — эгоист-отец — неугомонный старик). Другие ее фрагменты (блеснуть своим умом — милое женское общество) в контексте рассказа обнаруживают *иронию повествователя* (ибо «ум» Рашевича сводится к злобным общим местам, а «милое женское общество» дочерей — к вульгарному кокетству и умению со вкусом выпить за обедом рюмку настойки). Понять эти оценки как прямое слово повествователя было бы ошибкой, искажением смысла.

Несколько «осколков» чужой речи, полтора десятка слов в «интонационных кавычках» позволяют выстроить компактное многоплановое повествование, которое в обычных формах ав-

торской и прямой речи вряд ли было бы осуществимо или по крайней мере оказалось бы намного длиннее.

Без умения видеть, правильно вычленять и понимать разнообразные формы чужого слова анализ современной литературы вряд ли возможен, ибо в ней, особенно в некоторых образцах модернизма и постмодернизма, прямое, безоговорочное слово повествователя занимает очень малое место.

С повествовательным уровнем связано и понятие *точки зрения*.

Автор специального исследования Б. А. Успенский не дает точного определения, но рассматривает точку зрения как проблему поэтики композиции, в одном ряду с перспективой в живописи и монтажом в кино. В «Поэтике композиции» предлагается четырехчленная классификация: точка зрения в плане *идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии*¹⁶⁵.

В нашем понимании, *точка зрения* — это внешняя и внутренняя позиция повествующего субъекта в мире произведения. Как элемент вертикального уровня она, следовательно, соотносится с базовыми, горизонтальными уровнями произведения. Типология повествователей, о которой шла речь, может быть представлена как система точек зрения на событийном, действенном уровне.

Каким образом фабула превращается в сюжет, кто может рассказывать историю? Рассказ может идти с *точки зрения автора* (безличного или обнаруживающего свое Я в аукториальной ситуации), *личного повествователя*, героя, близкого автору, с непрявленным, литературным, линейным словом или *героя-рассказчика* (персонифицированного или неперсонифицированного), с эксцентричным, резко отличным от авторского, словом и создаваемым с помощью этого слова характером-типом-маской.

Естественно, возможны самые разнообразные комбинации исходных типов, о чем мы уже говорили. Одним из самых примечательных и распространенных в литературе последних полутора веков становится так называемое *персональное повествование*, при котором повествователь на событийном уровне, как и положено, безличен, непрявлен, но на уровне пространственно-временном и персонажном последовательно придер-

¹⁶⁵ См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. С. 7–218.

живается точки зрения одного или нескольких персонажей¹⁶⁶. Регулярно начал применять эту форму, а также систематически использовать понятие *точки зрения* американский писатель Г. Джеймс. В русской литературе персональное повествование наиболее характерно для Чехова, называвшего его рассказом «в тоне и духе» героев¹⁶⁷.

Что такое чужое слово? Это гибридная конструкция, совмещение в рамках одного лингвистического целого *точки зрения повествователя* (им может быть как собственно повествователь, так и личный повествователь или рассказчик) с *точкой зрения другого персонажа*.

На персонажном уровне проблема точки зрения встает как проблема изображения разных героев *извне и изнутри*: герой может или описываться с точки зрения внешнего наблюдателя (безличного или личного повествователя, другого героя), или рассказывать о себе. Б. А. Успенский называет эту точку зрения психологической.

Наконец, на уровне хронотопа точка зрения — это ответ на вопрос, *откуда* в данном случае ведется повествование, то есть конкретизация повествователя в пространстве и времени художественного мира.

Фразеологическая точка зрения, как и словесный уровень вообще, не имеет, на наш взгляд, самостоятельного значения в структуре художественного мира. С помощью лингвистических средств формируется точка зрения на других уровнях. Идеологическая точка зрения имеет отношение уже не к повествовательному, а к смысловому уровню, о котором мы будем говорить в дальнейшем.

Так что практическое значение при анализе повествовательного уровня имеют лишь два вопроса: *кто говорит* (автор-повествователь или герой) и *откуда говорит* (с какой позиции в пространстве-времени).

Конкретные же классификации повествования могут быть весьма дифференцированными.

М. М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» выделяет, как мы уже упоминали, четырнадцать разновидностей чужого слова, а всего он насчитывает их семнадцать, оговариваясь, с одной стороны, что «возможна более глубокая и тонкая классификация с большим количеством разновидностей,

¹⁶⁶ См. Манн Ю. В. Автор и повествование. С. 462–478.

¹⁶⁷ См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 61–136.

а может быть, и типов», а с другой, — что «конкретное слово может принадлежать одновременно к различным разновидностям и даже типам»¹⁶⁸.

В типологии Г. Маркевича четыре типа повествователя, но пятнадцать его разновидностей, причем классификация тоже сопровождается оговоркой: «Иллюстрировать различные разновидности автора-повествователя можно на материале, взятом из разных глав „Куклы“ Б. Пруса»¹⁶⁹.

Может быть, стоит в данном случае вспомнить старый философский принцип — «бритву Оккама»: «Не следует умножать число сущностей сверх необходимого».

Любая форма, разновидность, точка зрения присутствует в художественном мире пунктирно — как тенденция, установка, доминанта. Поэтому более рациональным путем исследования оказывается не классификация, а индивидуализация. При четком представлении об основных типах повествования логичнее сразу заняться выяснением конкретного своеобразия повествовательной структуры в «Бесах», «Кукле», «Мастере и Маргарите».

Сталкиваясь с проблемой *сочетания* разных повествователей и точек зрения, мы переходим на следующий вертикальный уровень произведения — *композиционный*.

Композиция

Композиция (лат. *compositio* — составление, соединение) — *построение произведения, динамическая организация его структуры*. Это одно из главных понятий литературного анализа, восходящее к традициям риторики, науки об ораторском искусстве. *Расположение* считалось одной из пяти частей классической риторики наряду с нахождением, словесным выражением, запоминанием и произнесением.

Из риторики понятие попадает в поэтику. «Главная проблема частной поэтики — *композиция*, т. е. взаимная соотнесенность всех эстетически значимых элементов произведения <...> в их функциональной взаимосвязи с художественным целым»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 221–222.

¹⁶⁹ Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. С. 195–196.

¹⁷⁰ Гаспаров М. Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. С. 295.

Значение композиции в конкретном произведении (им, как считает М. Л. Гаспаров, и занимается частная поэтика) неоднократно подчеркивали как теоретики, так и практики искусства.

«Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразенных словом»¹⁷¹, — замечает Л. Я. Гинзбург.

Отбор и сочетание — это и есть композиция, которая, следовательно, оказывается более важным элементом эстетического объекта, чем вымысел.

Роль композиции как одной из главных аналитических категорий была заново осознана после рождения «десятой музыки» кино и теоретического осмысления принципов кинообраза.

Работать с киноматериалом было легче, ибо в кино гораздо проще, чем в литературе или пластических искусствах, решается проблема «эстетически значимого элемента», композиционной единицы. Этой единицей (если иметь в виду классическую, «доцифровую» эпоху) оказывается *кадр* — эпизод, снятый кинокамерой без остановки пленки, то есть в режиме непрерывного времени (материально кадр — кусок пленки, состоящий из большого количества кадров — отдельных изображений). Кадр неоднократно сопоставляли с отдельным словом или предложением.

Значимость монтажа как способа создания смысла замечательно продемонстрировал эксперимент, проведенный в начале 1920-х годов режиссером Львом Кулешовым и вошедший в историю эстетики под названием «*эффект Кулешова*». Режиссер монтировал, соединял один и тот же кадр — крупный план известного актера немого кино Ивана Мозжухина — с другими кадрами: тарелкой супа, ребенок в гробу, лежащая на диване девушка. Смотревшие этот микрофильм из двух кадров зрители читали на лице актера разные чувства: голод, скорбь, влюбленность.

Монтаж (композиция) перестраивал исходные изображения, создавал новый смысл, не содержащийся ни в одном из эпизодов-кадров по отдельности.

С. М. Эйзенштейн, знаменитый режиссер и теоретик кино, в неоконченной книге «Монтаж» (1937)¹⁷² и других своих ра-

¹⁷¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 10.

¹⁷² См.: Эйзенштейн С. М. Монтаж. М., 2000.

ботах увидел в монтаже универсальную категорию искусства, определяющую его развитие от Гомера до наших дней.

Истоки монтажа («контекстного сопоставления») С. М. Эйзенштейн находил в литературе. В его книге есть страницы о монтажном методе у Гомера, Шекспира, Джойса, французского поэта Малларме, а также большой раздел «Пушкин-монтажер», где анализируются сцены боев в «Руслане и Людмиле» и «Полтаве». Классическим образцом композиционного (монтажного) построения Эйзенштейн считал «Медный всадник». Эти фрагменты должны были стать частями книги «Пушкин и кино».

Для С. М. Эйзенштейна монтаж был главным средством создания мира произведения и выражения смысла, единством единично-изобразительного и обобщенно-образного, то есть композиция одновременно оказывалась способом *изложения истории и выражения концепции*.

В литературе анализ композиции осложняется неоднозначностью выделения «эстетически значимых элементов». Композиционный уровень не имеет собственного языка. *Композиция — построение произведения из элементов других уровней*. Композиционный анализ, следовательно, зависит от набора этих элементов, другими словами, оказывается производным от теоретического представления структуры произведения.

Для Б. И. Ярхо композиция разделялась на частную (фоническую, стилистическую и поэтическую, то есть построение системы образов и мотивов) и общую, или комбинированную, которая исследует «связи между формами различных областей»¹⁷³.

М. Л. Гаспаров в цитированной словарной статье «Поэтика» несколько дополняет эту схему, перечисляя в скобках в пропущенной нами ранее части цитаты такие эстетически значимые элементы произведения, как «композиция фоническая, метрическая, стилистическая, образно-сюжетная и общая, их объединяющая».

В «Структуре художественного текста» Ю. М. Лотмана глава «Композиция словесного художественного произведения» состоит из таких разноплановых разделов (в порядке появления): «Рамка», «Проблема художественного пространства», «Проблема сюжета», «Понятие персонажа», «О специфике художественного мира», «Персонаж и характер», «Кинематографическое понятие „план“ и литературный текст», «Точка зрения текста»,

¹⁷³ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 48.

«Соположенность разнородных элементов как принцип композиции». В последней главе к перечисленным композиционным единицам и проблемам добавлены фонологический, грамматический, лексико-синтаксический, микросинтаксический (фразовый), макросинтаксический (сверхфразовый) уровни и специально оговорено: «Композиция художественного текста строится как последовательность *функционально разнородных элементов*, как последовательность *структурных доминант разных уровней* (выделено автором. — И. С.)»¹⁷⁴.

В «Поэтике» Б. В. Томашевского термин «композиция» вообще отсутствует, речь идет о расположении тематических элементов, развертывании фабульного материала, фабулярном развитии, распределении событий, сюжетном построении и т. п. Лишь в специальной главке говорится о композиционной мотивировке как влиянии деталей-«аксессуаров» на фабульную ситуацию¹⁷⁵. Композиционные по своему смыслу понятия применяются в данном случае лишь к уровню действия.

В «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена со ссылкой на формалистов композиция как раз и приравнивается к системе мотивировок: «То, что мы называем „композицией“ романа, немцы и русские назвали бы „системой мотивировок“. Этот термин может быть с успехом включен в английский язык, поскольку он сохраняет двойную соотносимость — со структурной (или повествовательной) композицией и с внутренней структурой психологических, социологических и философских обоснований поведения, иными словами — с теорией каузальности. <...> Композиция, или система мотивировок (в самом широком смысле), включает в себя способ повествования, его „размах“, „поступь“ — то есть регулируемое через определенные приемы соотношение сцен (драматических положений) с изображением (прямым повествованием) и далее, отношение этого сложного целого к повествовательному резюме, выводу»¹⁷⁶.

В данном случае речь идет прежде всего о композиции повествовательного уровня (способ повествования, соотношение изображения и сцен), хотя упоминается и обоснование поведения, то есть композиционные характеристики персонажей.

В современной учебной «Теории литературы» В. Е. Хализева область композиции определяется предельно широко: «По-

¹⁷⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 264.

¹⁷⁵ См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 179–193.

¹⁷⁶ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. С. 235.

строение литературного произведения — феномен многоплановый, имеющий различные аспекты (стороны, грани). Оно включает в себя и расстановку персонажей — их систему, и расположение воссоздаваемых событий в тексте произведения (композиция сюжета), и особенности подачи предметно-психологической реальности (портретов, пейзажей, интерьеров, диалогов и монологов), и динамику форм (способов) повествования, и соотношенность собственно речевых единиц, в том числе элементов стихотворной формы»¹⁷⁷. Но на практике в соответствующем разделе описываются повторы и вариации, в том числе мотивов, субъектная и временная организация произведения, монтаж и некоторые приемы (узнавание, подтекст, аллюзия). Соотношение этих композиционных элементов остается проблематичным.

В соответствии с развиваемым представлением о структуре произведения и месте композиционного уровня в вертикальном ряду композицию следует рассматривать как способ организации всех предшествующих уровней, то есть говорить о *словесной, материальной композиции* (с фоникой, стилистикой и метрикой в стихотворной речи — как ее отдельных аспектах); *композиции пространства-времени; композиции персонажей; событийной, сюжетно-фабульной композиции; субъектной, повествовательной композиции*.

Материальная композиция — это разные аспекты построения текста как словесного целого. Поскольку уровень художественной речи сам по себе представляет сложную систему, его композиционные элементы разноплановы. Для эпических и драматических произведений собственно словесные, лингвистические ее аспекты не так важны, как для лирики. Изучением композиционного строения сверхфразовых единств (синтаксических строф) занимается лингвистика текста со своим инструментарием и категориальным аппаратом. Для поэтики интереснее уже не элементы, а единицы, словесные композиционные блоки, представляющие собой не просто сверхфразовые (взгляд «снизу», от языка), а *тематические, структурные единства* (взгляд «сверху», от мира), выполняющие определенную эстетическую задачу.

Материальная композиция, естественно, несколько отличается в эпосе и драме, использующих разные речевые формы — повествовательно-монологическую и диалогическую.

¹⁷⁷ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. С. 318.

Представим ее элементы и единицы в виде двух параллельных списков в соответствии с логикой развертывания текста (синонимичные термины приводятся в скобках).

Эпос	Драма
Заглавие (Название)	Заглавие (Название)
Эпиграф	Эпиграф
Посвящение	Посвящение
Предисловие	Афиша (Список действующих лиц)
Пролог	Действие (Акт)
Том (Книга)	Картина
Часть	Сцена (Явление)
Глава	Диалог
Фрагмент (Эпизод)	Монолог
Эпилог	Реплика
Послесловие	Ремарка
Примечания	

Конечно, полный набор композиционных элементов содержит не каждое произведение, но, появляясь, они неизбежно заполняют пустующую клетку в модели художественного произведения как текста.

Обзор элементов материальной композиции начнем с *заголовка*. Представляется, что возможна не только интерпретация отдельных заголовков, но и создание *матрицы заглавий*, включающей все типологическое разнообразие вариантов. Такая типология выстраивалась не «сверху», методом логического конструирования, а «снизу», путем исчерпывающего перебора вариантов (примерно так В. Я. Пропп строил «Морфологию волшебной сказки», называя свой метод философско-эмпирическим¹⁷⁸).

Она обосновывается некоторыми предварительными условиями.

Во-первых, классифицировались лишь заглавия эпического и драматического рода. (Лирические заголовки факультативны и требуют особого подхода.)

Во-вторых, такая классификация не может быть чисто формальной: заглавия обязательно должны быть соотнесены с содержанием книги. Автор одной из самых интересных работ о поэтике заголовка и, как выяснилось через много лет после его смерти, сам блестящий писатель-экспериментатор, утверждал: «Как завязь, в процессе роста, разворачивается постепенно

¹⁷⁸ См.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 134.

множащимися и длиннющимися листами, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу, книга и есть — *развернутое до конца заглавие*, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга»¹⁷⁹.

В-третьих, необходимо было оставить в стороне «ветвящиеся» (С. Кржижановский) заглавия старой литературы, представляющие собой сжатый пересказ произведения («Приключения Фемистокла и разные политические, гражданские, философические, физические и военные его с сыном своим разговоры; постоянная жизнь и жестокость фортуны его гонящей» Ф. Эмина), и сосредоточиться на *заглавиях-индексах* Нового времени, состоящих из небольшого числа подчиненных друг другу понятийных элементов (обычно — не более трех).

В итоге оказывается, что все конкретное многообразие заголовков (включая заглавия тех произведений, которые находятся еще в чернильнице-компьютере) можно свести всего к восьми типам.

1. *Персонажные заглавия*. Имя героя (в разных вариантах и комбинациях), обозначение его черты характера, профессии, должности и т. п.: «Евгений Онегин», «Станционный смотритель», «Моцарт и Сальери», «Герой нашего времени», «Казак», «Идиот», «Очарованный странник».

2. *Местуказывающие заглавия*, определяющие топографию и географию всего произведения или наиболее существенных его эпизодов: «Полтава», «Невский проспект», «Дворянское гнездо», «Обрыв», «Деревня», «Городок Окуров».

3. *Временные заглавия*, включая такие, где временем становится вся человеческая жизнь: «Белые ночи», «Четыре дня», «Поздний час», «1984», «Двадцать минут с ангелом», «Сто лет одиночества», «Жизнь Человека», «Жизнь Клима Самгина», «Жизнь Арсеньева».

4. *Ситуационные заглавия*, обозначающие организующее произведение коллизию, событие, происшествие: «Метель», «Набег», «Происшествие», «Поединок», «Смерть Ивана Ильича».

5. *Предметные заглавия*, обозначающие какой-то сюжетно, содержательно значимый элемент хронотопа, деталь или подробность: «Коляска», «Портрет», «Шинель», «Фальшивый купон», «Чемодан».

6. *Формуказывающие заглавия*, обозначающие жанр, тип, способ повествования, отражающие уже не какую-то черту мира, а своеобразие «события рассказывания»: «Повести Бел-

¹⁷⁹ Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий // Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 7.

кина», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Дневник лишнего человека», «Записки из Мертвого дома», «История одного города», «Записки покойника (Театральный роман)».

7. *Обобщенные заглавия*, в которых отражено какое-то свойство, качество, психологическая черта или социальное явление, взятое в отвлеченной, философской форме: «Детство», «Любовь», «Зависть», «Голод», «Жизнь», «Ремесло». Особая разновидность этого типа — заглавия контрастные, полюсные, грамматически выражающиеся через «и»: «Война и мир», «Преступление и наказание», «Отцы и дети», «Живые и мертвые», «Жизнь и судьба», «Оружие и человек», «Шум и ярость».

8. *Непосредственно оценочные заглавия*, сентенции, цитаты, пословицы, афоризмы и т. п.: «На всякого мудреца довольно простоты», «Накануне», «Взбаламученное море», «Кому на Руси жить хорошо», «По ком звонит колокол», «Как закалялась сталь».

Легко заметить, что такая структура заголовков изоморфна, подобна структуре художественного произведения. «Заглавной» доминантой может стать любой его элемент: персонажи, сюжет, хронотоп и его предметное наполнение, жанровая или формальная специфика и сфера художественного смысла. Большая структура художественного мира и малая структура заголовков находятся в ситуации взаимного отражения.

Помимо группы непосредственно-оценочных заглавий важно также обозначить оппозицию *объективности — субъективности* внутри всех других групп. Заглавие может носить как чисто объективный, номинативный характер («Ариадна», «Дуэль» и т. п.), так и субъективный, когда какой-то фрагмент художественной реальности предстает в свете экспрессивно-эмоциональной оценки («Дурак», «Неприятная история», «Страшная ночь», «Жизнь прекрасна»).

Таким образом, итоговая типологическая матрица заглавий приобретает следующий вид:

	Персонажные	Местоуказывающие	Временные	Ситуационные	Предметные	Формоуказывающие	Обобщенные	Непосредственно оценочные
Объективные								
Субъективные								

Опора на нее позволяет вести конкретно-исторический анализ не выборочно, а системно. Аналогичный метод логического перебора материала, вероятно, позволит создать типологию и других относительно простых элементов художественного мира: экспозиций, начал, концовок.

Предисловие (и, соответственно, *послесловие*) отличается от *пролога* и *эпилога* по субъекту речи и форме хронотопа. В первом случае субъектом является автор как элемент творческого хронотопа, включенный в *событие рассказывания*, прямого диалога с читателем, во втором — повествователь разных типов (в том числе и «образ автора»), *рассказывающий историю, воссоздающий событие*. Причем обычно этот первый или последний эпизод отделен от основного повествования некой хронологической дистанцией и отличаются особым, конспективным способом изображения.

С объяснения функции предисловия (в ироническом тоне) Лермонтов начинает предисловие к «Герою нашего времени»: «Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь (то есть оно может стать и послесловием, функционально сходно с ним. — *И. С.*); оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики. Но обыкновенно читателям (предисловие — прямая апелляция к ним. — *И. С.*) дела нет до нравственной цели и журнальных нападок, и потому они не читают предисловий».

Поэтику эпилога точно описывает герой-рассказчик романа Набокова «Отчаяние» (в этом описании, впрочем, тоже ощутима авторская ирония): «Чувствуете тон этого эпилога? Он составлен по классическому рецепту. О каждом из героев повести кое-что сообщается напоследок, — причем их житейское остается в правильном, хотя и суммарном соответствии с прежде выведенными характерами. А уж к самому концу эпилога приберегается особо добродушная черта, относящаяся к предмету незначительному, мелькнувшему в романе только вскользь».

Б. В. Томашевский считал приемом эпилога «комканье повествования под конец романа»: «После длительного и медленного рассказывания об обстоятельствах жизни героя за некоторый небольшой период в эпилоге мы встречаем убыстренное рассказывание, где на нескольких страницах узнаем события нескольких лет или десятилетий. Для эпилога типична формула: „через десять лет после рассказанного“ и т. п. Временной

разрыв и убыстрение темпа повествования является весьма ощутимой отметкой конца романа»¹⁸⁰.

В прологе, функционально сходном с эпилогом, следовательно, дается обычно *предварительный очерк* хронотопа и персонажей в их суммарном соответствии *будущим типам или характеристам*.

Симметричность этих элементов подчеркивают немецкие варианты терминов: *Vorgeschichte* и *Nachgeschichte* — **предыстория** и **после-история**. Они не всегда выделены с помощью заголовка (как двухчастный «Эпилог» в «Войне и мире»), а узнаются именно по композиционной функции, по месту и характеру изображения.

Прологом и эпилогом сопровождается «Капитанская дочка». Пролог — рассказ о родителях и воспитании Гринева — отделен от экспозиции четкой хронологической границей: «Между тем минуло мне шестнадцать лет. Тут судьба моя переменилась. Однажды осенью...» Краткий эпилог — упоминание о казни Пугачева и мнимом благоденствии потомства Гринева — отделен от основного текста отбивкой и сменой субъекта речи: вместо личного повествователя здесь является аукториальный «издатель», подписью которого и завершается роман.

Но пушкинское «От издателя» в начале «Повестей Белкина» уже не пролог, а предисловие. В качестве издателя тоже вымышленных повестей здесь выступает сам А. П., то есть Александр Пушкин. И его рассказ о Белкине, «шестая повесть Белкина», сюжетно никак не связан с миром входящих в цикл новелл.

Предисловиями открываются гоголевский «Ревизор», «Поэма без героя» А. Ахматовой. Книгу М. Зощенко «Сентиментальные повести» сопровождают четыре предисловия к изданиям разных лет, подписанные именем вымышленного рассказчика, начинающего писателя Ивана Коленкорова, загадочными инициалами К. Ч. (возможно, подразумевался Корней Чуковский) и С. Л., наконец, самим Мих. Зощенко. На самом деле они были сочинены Зощенко одновременно, при формировании композиции книги, и стали элементами сложной повествовательной игры разными образами рассказчиков.

Эпилогом завершается «Преступление и наказание» (Раскольников и Соня в Сибири), необъявленными эпилогами — «Бедная Лиза» (безутешный Эраст исповедуется личному по-

¹⁸⁰ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 252.

вествователю) и «Отцы и дети» (старики-родители у могилы Базарова).

Эпилог к «Мастеру и Маргарите» — не только эпизод с соответствующим заглавием, но и последняя, тридцать вторая глава «Прощение и вечный приют». Каждый из трех внутренних «романов» этого большого романа имеет свой эпилог. Роман Мастера — вторую встречу Иешуа с Понтием Пилатом и его прощение; роман о Мастере — вечный дом и вечный покой несчастных любовников; московская дьяволиада — рассказ о дальнейшей судьбе оставшихся в городе персонажей: «Но все-таки, что же было дальше-то в Москве, после того, как в субботний вечер на закате Воланд покинул столицу, исчезнув вместе со своей свитой с Воробьевых гор? <...> Да, прошло несколько лет и затянулись правдиво описанные в этой книге происшествия, угасли в памяти».

Говорить о примечаниях как композиционном элементе можно лишь в том случае, если они принадлежат самому автору. Таковы пушкинские примечания к «Кавказскому пленнику», «Полтаве», «Евгению Онегину» и «Медному всаднику», примечания А. Ахматовой к «Поэме без героя». В этом случае примечания обязательно печатаются вместе с произведением, как неотъемлемая часть его структуры.

По-другому обстоит дело с литературоведческими примечаниями, а также предисловиями и послесловиями. Они часть научного аппарата конкретного издания и могут изменяться, дополняться, составляться заново.

Иногда и авторские предисловия или послесловия находятся в более свободной связи с основным текстом. Таковы толстовские послесловие к «Крейцеровой сонате» и статья «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» или предисловия, которыми через много лет после написания сопроводил переводы своих русских романов на английский язык В. Набоков. Подобные авторские комментарии не являются обязательным элементом материальной композиции. Обычно они, в отличие от предисловия к «Герою нашего времени», краткого предисловия и примечаний к «Медному всаднику», публикуются отдельно, в литературоведческих приложениях к соответствующему изданию или томах писательской критики.

Заглавие, эпиграф, посвящение, предисловие, пролог, эпилог, послесловие, примечания можно назвать *постоянными композиционными элементами*. В случае появления они занимают свое строго определенное место в структуре. (Хотя и

здесь иногда встречаются примеры литературной игры: эпитафия ставят в конце, мотивируя это тем, что он нашелся уже после окончания произведения. Однако тогда перед нами уже не эпитафия, а концовка-афоризм.) Этим они противопоставлены *подвижным элементам* действия как такового, сюжета и фабулы, способным к перестановкам, перемещению, несмотря на предварительно закрепленное за ними место (завязка — развязка).

Максимальный перечень композиционных элементов текста, как мы видим, достаточно велик. А каков же минимальный набор? Заглавие и один эпизод (который, конечно, состоит из собственного множества элементов и своей микрокомпозиции). Только такой запредельный жанр, как анекдот, функционирует без заглавия. В других же случаях это «Без заглавия» становится заголовком (такие произведения есть у Чехова и Куприна).

Возможен и иной способ материального членения эпического текста: *повествование, описание и диалог*. Иногда этот трехчлен заменяется двучленным противопоставлением *диалога и повествования* (прямая речь героев — вся остальная речь, повествователя, личного повествователя или рассказчика), в котором, в свою очередь, выделяются *собственно повествование* (рассказ, изложение фабулы) и статические *описания* (портрет, предметный мир, пейзаж и пр.).

Однако такая, идущая от старой риторической традиции типология практически бесполезна из-за внутренней сложности самого повествования (его часто размывает чужое слово), динамичности и «рассеянного» характера многих описаний в современной прозе и отнесенности их к другим уровням художественного мира (портрет — часть характеристики героя, пейзаж — разновидность хронотопа). Хотя сами термины «описание», «повествование» и «диалог», конечно, необходимы и активно используются в литературоведческом анализе.

Для драмы, напротив, очень важен еще один, более общий способ членения на *основной* (монологи и диалоги персонажей) и *второстепенный* (заглавия, ремарки и прочие авторские включения) текст (в другой терминологии *текст — паратекст*)¹⁸¹.

Паратекст легко вычлениваются в любой драме (чаще всего он набран курсивом) и оказывается важным для характеристики

¹⁸¹ См.: Пави П. Словарь театра. С. 217, 373.

определенных типов драмы, например пьесы для чтения. Об эволюции ремарки как элемента второстепенного текста у нас уже шла речь в соответствующей главе.

О композиции *персонажного* и *повествовательного* уровней мы уже достаточно говорили в соответствующих разделах.

Персонажная композиция определяется *соотношением экспозиции героя с интегральной суммой его проявлений* (статика или динамика, внешняя или внутренняя характеристика), его *местом в итоговой конфигурации* (главный — второстепенный), его *эстетической структурой* (знак — тип — характер).

Г. Н. Пospelов видел в «композиционном плане» героя четыре момента, четыре способа развертывания мотивов: *психологический процесс*, «переживание» героя — его *высказывания* в диалоге или монологе — *внешнее действие*, движение или «по поступок» героя — *портретные и жанровые черты*. Однако он сразу же отмечал: «Особенно ясно и отлично друг от друга все эти способы выступают в конкретном повествовании, то есть в таком, в котором отдельные моменты происходящего даются раздельно, в деталях, а не суммируются в одно общее положение. В суммарном повествовании все эти способы, наоборот, сказываются менее четко и сближаются друг с другом. Например, мотив „он изъявил желание записаться в общество“ выглядит скорее как поступок, но в нем заключаются и переживание, и высказывание»¹⁸².

Композиция повествовательного уровня определяется *соотношением разных форм повествования и точек зрения*.

Композиционными элементами пространственно-временного уровня оказываются *предметы и подробности, интегрирующие описания* (пейзаж, интерьер), *разнообразные хронотопы*, которые складываются в определенную последовательность, создают, как говорил М. А. Чехов, *партитуру атмосфер* с определенной *жанровой доминантой*.

Основой, стержнем композиционного строения произведения оказывается все-таки *уровень действия* (не случайно в старых теориях словесности эти термины шли через запятую: сюжет, фабула, композиция).

Типы *сюжетной композиции* не имеют ни исчерпывающей классификации, ни общепринятой терминологии. Можно,

¹⁸² Пospelов Г. Н. К методике историко-литературного исследования (1928) // Поэтика. С. 706. В этой старой работе, правда, в ином, чем у нас, смысле, тоже различаются «вертикальный и горизонтальный разрезы повествования».

однако, наметить несколько наиболее распространенных ее вариантов.

Простой, немаркированный, нулевой тип можно назвать *линейной композицией*. Она представляет собой последовательное — от завязки к развязке — изложение эпизодов в фабульных структурах или хроникальное, в соответствии с временной логикой, развертывание бесфабульного сюжета. Тургеневские романы и «Преступление и наказание», автопсихологическая трилогия Толстого, большинство повестей и рассказов Чехова и почти все творчество Бунина тяготеют к этой композиционной схеме. Как правило, это произведения с одним или несколькими главными героями, связанными общим узлом действия. Поэтому по линейной схеме строится почти вся старая драматургия с ее принципом единства действия. Одно произведение — одна история, изложенная фабульным или бесфабульным путем, — такова композиционная установка, связывающая уровень действия с системой персонажей.

Эта исходная схема может подвергаться разнообразным изменениям.

Самый элементарный способ — появление дополнительного, вставного эпизода, с относительно самостоятельной фабулой, характеризующего персонажа или иллюстрирующего какой-то элемент действия. Таковы биография Чичикова и «Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах», «Сон Обломова» в романе Гончарова, поэма о Великом Инквизиторе в «Братьях Карамазовых». Подобные отступления от основной фабулы обычно называют *вводной новеллой (повестью)*. Она, однако, не колеблет доминирующего характера основной истории, поэтому такую композицию можно считать незначительным усложнением первого типа.

Следующие отступления от нее более существенны, их можно объединить в особую группу *трансформационных композиций*.

Количество вставных эпизодов-новелл может оказаться велико. В таком случае основная история становится лишь стержнем, на который нанизываются все новые и новые истории, рассказанные персонажами или объединенные прямым словом повествователя или рассказчика и приобретающие самостоятельный интерес. Подобную композицию называют *цепочной*, в том же случае, если основная фабула охватывает вставные повести, — *рамочной* или *кольцевой*.

Таким образом строятся ранние сборники-циклы сказок и новелл («Тысяча и одна ночь», «Декамерон» Д. Боккаччо) и подражания или стилизации их в новейшей литературе («Голубая книга» М. Зошенко, «Новые сказки Шахерезады» И. Ильфа и Е. Петрова). Количество вставных новелл велико и в «Дон Кихоте», но в этом случае и характер главного персонажа не позволяет основной фабуле стать всего лишь рамкой.

Другой вариант трансформации — *перестановки в фабуле*. Наиболее распространенные их варианты — *задержанная экспозиция*. Хороший пример ее — «Ревизор», где действие начинается с завязки («К нам едет ревизор»), а экспозиция появляется чуть позднее, в репликах-распоряжениях, рисующих атмосферу провинциального города, в котором возможно явление Хлестакова. Иногда на первое место выносятся *кульминация* (или мнимая кульминация), как в некоторых образцах детектива или пародиях на него (первая глава «Что делать?» Чернышевского, изображающая мнимое самоубийство одного из центральных персонажей).

В произведениях с размытой фабулой или просто бесфабульных трансформацией можно считать любое чем-то мотивированное нарушение хронологического порядка эпизодов (такова последовательность новелл-эпизодов в «Герое нашего времени»).

Третий композиционный вариант возникает в случаях *децентрализации сюжета и системы персонажей*. Когда в «Анне Карениной» находили «коренной недостаток в построении», считая, что в романе «нет архитектуры», в нем «развиваются рядом, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные», Толстой обижался и объяснял (используя вместо *композиции* термины *архитектура, связь постройки*): «Суждение ваше об „Анне Карениной“ мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи»¹⁸³.

В «Анне Карениной» *две относительно самостоятельные фабулы* (или *две сюжетные линии*), которые организованы по принципу постоянного соотношения, *контрапункта*. Убедительная внутренняя связь, переплетение этих линий и становится авторской композиционной задачей.

¹⁸³ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 18. М., 1984. С. 820 (С. А. Рачинскому, 27 января 1878 г.).

В больших эпических произведениях («Война и мир», «Тихий Дон», «Мастер и Маргарита», «Чевенгур» А. Платонова) главных героев со своими сюжетными линиями может быть несколько, причем их фабулы могут строиться как на «знакомстве» лиц, так и на их «внутренней связи». Контрапункт в таких случаях превращается в многоголосие. Композиционная задача сводится к поиску мотивированной, убедительной, органической взаимосвязи переплетающихся фабул.

Таковы две разновидности *параллельной композиции*, в которой фабульный, сюжетный и композиционный ряд обязательно не совпадают.

Наконец, можно взорвать не только единодержавие, но и многодержавие героя, сделать предельно проблематичной связь не только между фабулами, но и между их элементами. В таком случае мы получаем *кусковую, монтажную* композицию (кинотермин стал сегодня общеэстетическим понятием, но в более узком смысле, чем в понимании С. Эйзенштейна, для которого монтажным было литературное мышление вообще), прообраз которой обнаруживается уже в «эффекте Кулешова»: два поставленных рядом кадра-куска обязательно создают какой-то новый смысл.

Впервые систематически стал употреблять композиционные приемы, аналогичные кинематографическому монтажу, американский писатель Д. Дос Пассос. Его роман «42-я параллель» (1930) строится как динамическая картина жизни большого города, в которой, как стеклышки в калейдоскопе, меняются персонажи и ситуации, часто так и не развертывающиеся в полноценную фабулу. В советской литературе 1920–1930-х годов сходным образом изображали «Россию, революцию, метель» Б. Пильняк («Голый год») и Артем Веселый (незаконченный «роман-фрагмент» «Россия, кровью умытая»).

После Второй мировой войны монтажный принцип в разнообразных вариантах стал ходовым композиционным приемом. Так строились, с одной стороны, многочисленные «документальные» романы и даже драмы. С другой стороны, уничтожая героя и фабулу, авторы «нового романа» превращали его в монтаж анонимных голосов, из которых читатель должен был сложить какую-то приблизительную мозаичную картину (так строятся романы Н. Саррот «Золотые плоды», «Вы слышите их?» и др.).

В менее экстремальном варианте монтажный принцип характерен и для «Василия Теркина» А. Твардовского. В этой «книге про бойца» «без начала и конца» сохраняется единоде-

ржавие героя, но главы-фрагменты komponуются свободно, не нанизываясь, как в линейном композиционном варианте, на единый фабульный стержень.

Таковы четыре основных типа строения действия: *линейная, трансформационная, параллельная, монтажная композиция*.

Строение всех других уровней в аспекте композиции имеют пунктирный, прерывистый, парадигматический характер. Лишь композиция действия может быть представлена синтагматически — как сплошная последовательность динамических и статических эпизодов, принадлежащих одной или разным фабулам, или же просто хроникальной, бесфабульной структуре.

Композиция текста, однако, оказывается полнее, чем композиция мира. Элементы, о которых шла речь (от заглавия до примечаний), раздвигают уровень действия, обрамляют его.

Формальная поэтика оставила в наследство поэтике практической, частной, еще несколько понятий, характеризующихся в качестве *приемов композиции*. Это *задержание* (ретардация) — так характеризуют многочисленные в фольклоре трехкратные повторы, словесные и ситуационные, а также аналогичные явления в литературе; *ступенчатое построение* (градация) — так строится кумулятивная сказка и многие формульные структуры: авантюрный роман, детектив.

Обобщая эти несистематизированные наблюдения, Р. Барт включил их в рамки более общей повествовательной схемы: «Повествовательная форма обладает возможностями двоякого рода: во-первых, она способна разъединять знаки по ходу сюжета, а во-вторых, — заполнять образовавшиеся промежутки непредсказуемыми элементами. <...> Очевидно, что прием „задержания“ — это всего лишь привилегированный или, если угодно, интенсивный способ разъединения элементов... <...> Всегда, когда можно разделить, можно и заполнить. В промежутке между функциональными ядрами возникает пространство, которое можно заполнять до бесконечности... <...> Любая „единица“ входит в целостность повествовательного текста, хотя вместе с тем текст „держится“ лишь благодаря разъединению и иррадиации составляющих его единиц»¹⁸⁴.

Вслед за Р. Бартом швейцарские теоретики-неориторы сводят повествование, повествовательный дискурс к компо-

¹⁸⁴ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов (1966) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 416—418.

зиционным понятиям — *фигурам сокращения (сжатия, компрессии), добавления и перестановки*¹⁸⁵.

В таком случае композицию можно понять как *организацию, систематизированное развертывание разбединенных единиц разных уровней — сокращения, добавления, перестановки, — создающее некое единство, целостность*.

Композиция центростремительна, телеологична, реализует некое задание, устремлена к какой-то цели.

Но тогда встают следующие важные вопросы: где находится эта цель? кем (или чем) организуется эта целостность?

Рассмотрение композиции неизбежно выталкивает нас на следующий уровень художественной структуры.

Автор и смысл: тема, идея, архитектурная форма

Категория *автора* (лат. *auctor* — виновник, основатель, сочинитель) — одна из самых главных, если не самая главная, в практической поэтике, в анализе отдельного произведения.

Создатель текста (оратор) находится в центре традиционной риторики: именно ему принадлежат изобретение, расположение, выражение, запоминание и произнесение (пять основных частей традиционной риторики).

Школьная поэтика и критика обычно строятся на бесконечном выяснении вопроса «Что хотел сказать автор?».

«Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»¹⁸⁶, — утверждал В. В. Виноградов.

«Конечными понятиями, к которым могут быть возведены при анализе все средства выражения, являются „образ мира“ (с его основными характеристиками, художественным временем и художественным пространством) и „образ автора“, взаимодействие которых дает „точку зрения“, определяющую все главное

¹⁸⁵ См.: Общая риторика (1970). М., 1986. С. 300–347.

¹⁸⁶ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 118.

в структуре произведения»¹⁸⁷, — формулирует сходную мысль М. Л. Гаспаров.

При всем том понятие *автор* дискуссионно, трудноопределимо и многозначно. Можно выделить по крайней мере четыре его существенных для поэтики значения.

Во-первых, автор — *реальный человек*, с фамилией и биографией, имя которого стоит на обложке книги (Пушкин — *автор «Евгения Онегина»*).

Во-вторых, автор — *один из героев произведения*, который существует в одном хронотопе с другими персонажами, но проецируется на реального человека, связывается с автором в первом значении. В таких случаях чаще используют термин «образ автора» (*автор или образ автора в «Евгении Онегине»*).

В-третьих, автор — *безличный повествователь* в повествовании от третьего лица или повествователь, называющий себя Я в аукториальной ситуации (повествование в «Пиковой даме» идет от лица автора, а в «Капитанской дочке» — от первого лица, от лица героя).

Наконец, в-четвертых, автор — *воплощенная в произведении позиция, мысль, эмоция, придающая ему своеобразие, целостность и уникальность*. Именно такого автора В. В. Виноградов считает «фокусом целого» и «концентрированным воплощением сути произведения», а М. Л. Гаспаров — «конечным понятием, определяющим все главное в структуре произведения».

Правда, оба исследователя в значении, обозначенном нами как четвертое, тоже используют понятие «образ автора».

Такая терминологическая омонимия является довольно распространенной, но желательно ее четко осознавать. Образ автора-персонажа — один из локальных элементов персонажного и повествовательного уровней, образ автора как фокуса целого — универсальная категория, имеющая отношение к любому художественному произведению.

Именно поэтому М. М. Бахтин настаивал на четком разграничении этих феноменов. «В какой мере можно говорить об „образе автора“? — размышляет он в одной из работ. — Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора его (художника), но мы никогда не *видим* его так, как видим изображенные им об-

¹⁸⁷ Гаспаров М. Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. С. 295–296.

разы. Мы чувствуем его во всем как чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый образ). Строго говоря, образ автора — это *contradictio in adjecto* (противоречие в определении. — И. С.). Так называемый образ автора — это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. <...> Мы можем говорить о *чистом* авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его»¹⁸⁸. В других случаях М. М. Бахтин использовал также понятия *голос автора*, *первичный автор*, *подлинный автор*.

Н. К. Бонецкая видит в этом споре не просто терминологическое противоречие, а разные подходы к проблеме¹⁸⁹. За «образом автора» в смысле В. В. Виноградова и «чистым автором» в смысле М. М. Бахтина стоит примерно один и тот же феномен. Но для первого исследователя с его установкой на стилистику произведение является прежде всего *повествованием*, для второго — *осмысленным художественным целым*. Отсюда различие повествовательной, композиционной поэтики — и поэтики, которую можно назвать онтологической.

Однако исходные термины не обязательно использовать омонимически. Их можно развести с помощью дополнительных определений: *биографический автор* — *образ автора* — *автор-повествователь* (или просто *повествователь*) — *чистый автор*, *авторская позиция*.

Это последнее понятие является интегрирующим по отношению ко всем предшествующим. Чистый автор — это ипостась, творческая сущность, художественное сознание биографического автора, который в отдельных случаях может создать собственный образ (а может и не создавать), может вести рассказ в третьем лице как некий «дух повествования» (а может обратиться к сознанию героя, личного повествователя или рассказчика), но в любом случае останется создателем мира произведения, носителем его концепции и смысла.

Феномен *чистого автора* в отличие его от других форм авторского присутствия в произведении хорошо выявляется в некоторых пограничных случаях. И. Ильф и Е. Петров — два био-

¹⁸⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. С. 313.

¹⁸⁹ См.: Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст, 1985. М., 1986. С. 241–271; Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения. М., 1988. С. 60–85.

графических автора со своей судьбой и собственным списком произведений, но в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» воплощена единая авторская позиция, не делимая на Ильфа и Петрова; чистый автор здесь только один. Повествование здесь ведется от лица автора (не авторов!), однако образ автора (при наличии большого числа образов пишущих людей) отсутствует. Аналогично обстоит дело и с братьями Стругацкими: это два человека, но один автор. Точно так же специалисты по древнерусской литературе прекрасно рассуждают об авторской позиции в «Слове о полку Игореве», совершенно ничего не зная об авторе-человеке.

«Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего оторванном от целого содержании его»¹⁹⁰.

Таким образом, весь художественный текст и художественный мир можно рассматривать как инобытие чистого автора, его формообразующее усилие. Но лучше всего автор виден на входе и выходе из мира, в ответах на вопросы: *о чем?* — и *зачем?*

Отвечая на вопрос «*о чем?*», мы приходим к категории *темы*.

«Грубо говоря, тема — это то, что писатель изображает...»¹⁹¹. Большинство «тонких» определений варьируют эту грубую формулировку. Неудивительно, что такой фанатик точного литературоведения, как Б. И. Ярхо, дискредитировал понятие из-за его предельной расплывчатости: «Близко к мотиву по своей природе подходит „тема“. Это такая же произвольная абстракция, ставящая себе, однако, безнадежную цель в одной фразе сообщить все сюжетное содержание произведения. В самом деле, тему можно определять как угодно широко и как угодно узко. Какова, например, тема „Песни о Роланде“? Война? война за веру? война христиан с маврами? война Карла Великого за веру и славу Франции?.. Но беда не только в произвольности обобщения: можно совершенно различно определять тему одного и того же произведения. Например, тема той же „Песни о Роланде“: измена Ганелона, или гибель юного героя, или героическая миссия французов в христианском мире... Можно прямо сказать, что разве что в микропоэмах, состоящих из одного предложения, может быть одна тема, да и то сомнительно. Например: „Распроклятая машина / Мово друга утащила“. Здесь,

¹⁹⁰ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 422.

¹⁹¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. С. 139.

вернее всего, только одна тема — „разлука с милым“, „отъезд милого“, но при желании можно найти и другую, а именно „недовольство железной дорогой, вызывающей непоседливость деревенских жителей, разрушающей местные связи“¹⁹².

Однако от этого понятия не так-то легко избавиться. Оно характерно для писательского сознания. На него опираются издатели и читатели.

«„Город будущего“ — тема великолепная как по своей новизне, так и по интересности»¹⁹³. — «Впрочем, есть у меня еще одна тема: молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий попадает в первый раз в дом терпимости»¹⁹⁴. — «Пишу на тему о любви. Форму избрал фельетонно-беллетристическую. Порядочный человек увез от порядочного человека жену и пишет об этом свое мнение; живет с ней — мнение; расходится — опять мнение. Мельком говорю о театре, о предрассудочности „несходства убеждений“, о Военно-Грузинской дороге, о семейной жизни, о неспособности современного интеллигента к этой жизни, о Печорине, об Онегине, о Казбеке...»¹⁹⁵.

Чехов, как мы видим, часто использует понятие, раскрытое исследователем. Темой для него оказываются и конкретное указание на хронотоп (старший брат, Ал. П. Чехов, так и не напишет этот рассказ), и экспозиция сюжета и героя (которая станет рассказом «Припадок»), и абстрактная формулировка «о любви», которая сразу заполняется сюжетными подробностями, указаниями на форму повествования, интертексты, авторскую позицию (этот замысел превратится в повесть «Дуэль»).

В одном эссе С. Довлатов воображает разговор с американским издателем, которому приносит свою книгу «Зона». «Он скажет:

— Твоя книга прекрасна. Но о лагерях мы уже писали. О диссидентах писали. О КГБ и фарцовщиках тоже писали. Тошнотворная хроника советских будней надоела читателю... Напиши что-нибудь смешное об Америке... Или о Древнем Египте...»¹⁹⁶.

¹⁹² Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 44–45.

¹⁹³ Чехов А. П. Полное собрание сочинений. Письма. Т. 1. С. 241 (Ал. П. Чехову, 10 мая 1886 г.).

¹⁹⁴ Там же. Т. 2. С. 331 (А. Н. Плещееву, 15 сентября 1888 г.).

¹⁹⁵ Там же. Т. 2. С. 78 (А. С. Суворину, 24 или 25 ноября 1888 г.).

¹⁹⁶ Довлатов С. Д. From USA with love // Довлатов С. Д. Уроки чтения. С. 249.

Писатель и издатель вполне понимают друг друга. Таким образом, если тема и абстракция, то при правильном ее понимании — отнюдь не произвольная.

«Пишу на тему о... читаю о...» — важное первоначальное членение литературного пространства, первая доминанта «на входе» в художественный мир.

Тематические квалификации — «*повесть о бедном чиновнике*» и «*роман о лишнем человеке*» — были так же понятны в позапрошлом веке, как в веке прошлом, в советской литературе — *военная, деревенская или производственная тема*.

Специфика темы в ее двуплановости, двусторонности. С одной стороны, она обращена к внешнему миру, является способом связи жизни и искусства. С другой — является конструктивным элементом, частью мира произведения. Однако этот внешний мир может быть представлен и самой литературой или языком.

«...Темы представляют собой те или иные высказывания о (= ситуации из) жизни. Назовем их темами первого рода. Но темами могут быть и ценностные установки не по поводу „жизни“, а по поводу самих орудий художественного творчества — своего рода высказывания о языке литературы, о жанрах, сюжетных конструкциях, стилях и т. п. Назовем их темами второго рода»¹⁹⁷.

«Исходной темой может служить и кусок действительности, но и кусок языка: когда Хлебников пишет: „О, расмейтесь, смехачи!..“, — то темой его служит не явление „смех“, а слово „смех“ со своими словообразовательными возможностями»¹⁹⁸.

В другом месте своей книги А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов дают уже трехчленную типологию тем: *идейные или предметные темы* (высказывания о реальном мире), *стилистические или орудийные темы* (высказывания о языке и других орудиях художественного выражения) и *интертекстуальные темы* (высказывания о других литературных текстах)¹⁹⁹.

Однако — и здесь Б. И. Ярхо прав — содержание произведения трудно свернуть до одной фразы. Даже в простой, состо-

¹⁹⁷ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 292.

¹⁹⁸ Гаспаров М. Л. Предисловие // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 7.

¹⁹⁹ См.: Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 18.

ящей из одного предложения частушке при желании можно найти несколько тем. Но смысл тематической формулировки вовсе не в том, чтобы пытаться совершить эту безнадежную операцию. Тема не индивидуальна, а типологична и допускает разнообразные конкретизирующие уточнения.

При более строгом подходе можно определить тему каждого эпизода как сюжетно-композиционного элемента. Множество таких «малых» тем (тематических мотивов, тематических элементов) создает *тематику, тематический мир, тематическое единство произведения*, которое может состоять из разнородных и разноплановых тем.

Через тему произведение сообщается с реальностью и включается в разнообразные контексты: творчества писателя, жанра, литературного направления или эпохи. Можно говорить о ее многочисленных культурных, психологических, исторических, социологических преломлениях.

Социологический аспект тематики связан с так называемой *теорией социального заказа*. В советскую эпоху это были требования к писателю сочинять в соответствии с принципом партийности, ориентироваться на «доступные», «прогрессивные» и «актуальные» темы (которые часто оборачивались диктатом вкуса и предпочтений отдельных чиновников). В капиталистическом, либеральном обществе социальный заказ формирует издатель, апеллируя к читательскому вкусу: читателю это надоело, поэтому напишите о...

«Цензура, действительно, отсутствует, а вот конъюнктура имеется (Я давно заметил, что гнусности тяготеют к рифме. Цензура-конъюнктура... Местком, горком, профком...), — горько шутил С. Довлатов в начале 1980-х годов, сравнивая два типа социального заказа — советский и американский. — Дома мы имели дело с идеологической конъюнктурой. Здесь мы имеем дело с конъюнктурой рынка, спроса. С гнетущей и непостижимой для беспечного литератора идеей рентабельности»²⁰⁰.

В России с конца 80-х годов прошлого века цензура вместе с горькими исчезла, но конъюнктура рынка оказалась более жестокой, чем американская, может быть из-за узости самого рынка.

В противовес внешнему диктату писатель часто прибегает к *интимно-психологической трактовке темы*.

²⁰⁰ Довлатов С. Д. From USA with love. С. 249.

Тема не заказывается кем-то, а возникает, приходит изнутри и формирует произведение. Писатель должен лишь услышать ее и подчиниться. «Да, так диктует вдохновенье!..» (А. Блок).

«Эта тема пришла, / остальные оттерла / И одна / безраздельно стала близка. / Эта тема ножом подступила к горлу. / Молотобоец! / От сердца к вискам. / Эта тема день истемнила, в темень — / колотись — велела строчками лбов. Имя / этой теме:! (В. Маяковский. «Про это»). Рифма легко позволяет вставить вместо многоточия имя вечной темы — любовь.

«Все в порядке, лежит поэма / И, как свойственно ей, молчит. / Ну а вдруг как вырвется тема, / Кулаком в окно постучит» (А. Ахматова. «Поэма без героя»).

Другой стороной связи писателя и темы оказывается понятие *тематического диапазона*. Есть авторы не только одного произведения, но одной или нескольких близких тем (Гаршин, Гончаров, Глеб Успенский).

Тематический диапазон других писателей может быть широк, но тоже не безграничен. Как заметил С. М. Эйзенштейн, Пушкин подарил Гоголю темы «Мертвых душ» и «Ревизора», потому что ему самому они были не очень интересны: это были не его темы.

В свою очередь, гоголевская неудача со вторым томом «Мертвых душ» или отказ Толстого от уже начатого романа об эпохе Петра I тоже могут быть объяснены как выход за пределы их тематического диапазона.

В *историческом и культурном смысле* литературу можно представить как *движущееся тематическое единство*: освоение новых тем, забывание старых, их новую актуализацию, культурную цензуру определенных тем (не только политических, но эротических, национальных и пр.), писательскую борьбу с ней.

Особую роль в этом процессе выполняют жанры.

П. Н. Медведев (или М. М. Бахтин?) в споре с формальной поэтикой, рассматривавшей тему прежде всего в словесно-стилистической плоскости («Темой обладает каждое произведение, написанное языком, обладающим значением. Только заумное произведение не имеет темы...»²⁰¹), относил тему к высказыва-

²⁰¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 176. Исходя из приведенных выше суждений А. К. Жолковского, Ю. К. Щеглова и М. Л. Гаспарова, можно было бы возразить, что заумное произведение тоже имеет свою тему, но это тема языковая, орудийная, стилистическая.

нию (произведению) как целому и считал самым важным как раз связь темы с жанром.

«Тема осуществляется не предложением и не периодом, и не совокупностью предложений или периодов, а новеллой, романом, лирической пьесой, сказкой, а эти жанровые типы, конечно, никакому синтаксическому определению не поддаются. Сказка как таковая вовсе не состоит из предложений и периодов. Отсюда следует, что тематическое единство произведения неотделимо от его первоначальной ориентации в окружающей действительности, неотделимо, так сказать, от обстоятельств места и времени. <...> Жанр есть органическое единство темы и выступления на тему»²⁰².

Тема, таким образом, возникает «на входе» из внешней по отношению к произведению реальности (ею может быть и язык или другая литература), ограничивается рамкой жанра, реализуется в художественном мире, развертываясь в тематическое единство, а «на выходе» оборачивается проблемой цели всего построения.

Вопросы «о чем?» и «зачем?» с двух сторон обрамляют художественное высказывание, оказываются крайними точками реализации авторской художественной воли. Отвечая на последний вопрос, мы переходим к проблеме авторской позиции, идеи, смысла художественного целого.

Понятия *темы* и *идеи* часто оказываются близки друг другу и определяются весьма сходно.

Г. А. Шенгели выделял в структуре лирического произведения тематический и идеологический ярусы, но, понимая тему как *устремление, лирическое доказательство*, фактически отождествлял ее с идеей²⁰³.

Авторы концепции «тема — текст» раскрывают свою центральную категорию следующим образом: «Тема есть пронизывающая весь текст мысль о жизни и / или языке искусства...»²⁰⁴

Мысль, конечно, относится уже не к области ориентации в действительности, а к сфере авторской активности, имеет не предметной, а смысловой характер. Эту ситуацию фиксирует автор предисловия к цитируемой книге М. Л. Гаспаров: «В английских учебниках слово „theme“ обычно обозначает

²⁰² Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. С. 148.

²⁰³ См.: Шенгели Г. О лирической композиции. С. 44–49.

²⁰⁴ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 292.

то, что у нас называется не столько «темой» сколько «иде-ей», — мысль или чувство, определяющее взгляд автора на свой материал. Именно поэтому, кажется, авторы этой книги сливают тему и идею в понятие „тема“ и концепция их называется „тема — текст“, а не „идея — текст“²⁰⁵.

При описании мотивной структуры произведения тематические и идеологические мотивы часто смешиваются, пересекаются. Однако при более строгом подходе сферы темы и идеи можно разграничить.

Тема абстрактна и контекстуальна, идея конкретна и индивидуальна. Тема предшествует авторской работе и читательскому восприятию, идея завершает и то и другое. Тема узнается, идея постигается.

Не менее важной оказывается дифференциация самой категории идеи.

Есть два внешне противоречивых суждения Толстого об «Анне Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если критики теперь (когда роман еще не закончен. — *И. С.*) уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю»²⁰⁶.

«Мне теперь так ясна моя мысль. Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так в „Анне Карениной“ я люблю мысль *семейную*, в „Войне и мире“ любил мысль *народную* вследствие войны 12 года, а теперь мне ясно, что в новом произведении я буду любить мысль русского народа в смысле *силы завладевающей*»²⁰⁷.

На самом деле это противоречие мнимое. Толстой не соглашается с критиками, толкующими об идее «Анны Карениной» еще до завершения самого произведения. «Идеи — создания органические», — говорил Печорин. И для самого автора, и для читателя или критика идея может выясниться лишь после того, как произведение закончено или прочитано.

Идея не дана непосредственно, а *задана* в структуре художественного целого, «лабиринте сцеплений» — композицион-

²⁰⁵ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. С. 6.

²⁰⁶ Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. 18. С. 784 (Н. Н. Страхову, 23 и 26 апреля 1876 г.).

²⁰⁷ Толстая С. А. Дневники: В 2 т. Т. 1. М., 1978. С. 502 (3 марта 1877 г.).

ном развертывании всех элементов и уровней произведения. Причем, в отличие от внеэстетического понимания идеи как «чистой» мысли, противопоставленной чувству, эмоции, она имеет более сложный характер.

«Люди мало чуткие к искусству думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц или положений, а единство самобытного нравственного отношения к предмету»²⁰⁸.

В этом замечательном рассуждении Толстой, не употребляя соответствующего термина, говорит о художественной идее. Единство самобытного нравственного отношения к предмету — это *идеологическая и этическая точка зрения, формообразующая идеология, художественная философия*, определяющая все моменты произведения.

Идея — «цемент», доминанта, смысл, организующий структуру текста как целого. «Только когда я закончил свои работы, отошел от них на некоторое расстояние и время, — тогда стал понятен мне вполне и скрытый в них смысл, их значение — идея»²⁰⁹, — признавался И. А. Гончаров.

«Я держусь мнения, что *идея* есть душа художественного произведения»²¹⁰, — утверждал В. Г. Короленко.

Как и понятие темы, категория художественной идеи может быть конкретизирована.

Идейное содержание — это *сумма* или, точнее, *система* всех *выявляемых в произведении идей*, то есть понятие, аналогичное *тематике*.

Во всяком значительном произведении содержание (эпитет *идейное* часто опускают) предполагается глубоким, в принципе неисчерпаемым (хотя «неисчерпаемость» — это, конечно, метафора и точнее было бы говорить о многообразии, множестве заключенных в произведении смыслов и идей).

²⁰⁸ Толстой Л. Н. Предисловие к Сочинениям Гюи де Мопассана (1893–1894) // Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. 15. С. 240–241.

²⁰⁹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда (1869–1879) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М., 1955. С. 67.

²¹⁰ Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М., 1956. С. 101 (К. К. Сараханову, 24 сентября 1888 г.).

«Классической является та книга, которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так, как если бы на ее страницах все было продумано, неизбежно и глубоко, как космос, и допускало бесчисленные толкования»²¹¹.

Эти бесчисленные толкования принадлежат не только авторской современности, но истории понимания и интерпретации произведения в *творческом хронотопе, большом времени* (М. М. Бахтин). Таким образом, они имеют не только синхронный, но диахронный, исторический характер. Так возникает необходимость провести внутри идейного содержания границу между первоначальной авторской идеей и теми идеями, которые обнаруживались в произведении в его последующем бытовании.

На языке русской критики 1860-х годов (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, А. А. Григорьев) эта проблема формулировалась как соотношение того, что *хотел сказать* автор художественного произведения, и того, что *сказалось* в нем. В современной теории — как соотношение изначального устойчивого *смысла* («Что значит этот текст?») и обусловленных читательским восприятием изменяющихся личных *значений* («Чем значим этот текст?»).

«Смысл единичен; значение же, соотносящее смысл с некоторой ситуацией, вариативно, множественно, открыто, а может быть, и бесконечно. <...> *Смысл* составляет предмет *толкования* текста; *значение* же — предмет *применения* текста к контексту, его восприятия (первичного или позднейшего), а стало быть, и предмет его оценки»²¹².

В идейном содержании, таким образом, можно выявить ядро субъективной идеи и более широкий набор идей, который извлекают из текста читатели и исследователи, современники и потомки. Причем обычно предполагается, что смысл классической книги оказывается больше, глубже, многообразнее, чем изначальная авторская идея: «Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах <...> кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы

²¹¹ Борхес Х. Л. По поводу классиков // Борхес Х. Л. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1994. С. 157.

²¹² Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 101.

перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники, не знали того „великого Шекспира“, какого мы теперь знаем. Втиснуть в Елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя»²¹³.

Однако здесь возникает важный вопрос: каким образом провести границу между исходным ядром (авторская идея) и последующими новыми значениями и смыслами? При этом что внетекстовые суждения (письма, автокомментарии, мемуары) могут служить лишь дополнительными аргументами, но не весовыми доказательствами в формулировании авторской идеи. А для произведений далеких эпох такие суждения просто отсутствуют.

Легче всего поддаются такому расслоению на субъективную и объективную идеи, на *хотел сказать* и *сказалось* произведения с особой, акцентированной структурой. В социально-идеологическом романе и произведениях с «образом автора» как структурным элементом, в драмах с персонажами-резонерами авторская позиция проявлена отчетливо и недвусмысленно. Причем всегда сохраняется возможность некоторого рассогласования между нею и логикой сюжета и композиции, характеристиками персонажей, которые из них вырастают. Другими словами, увидеть авторское Я легче там, где авторская позиция подчеркнута, акцентирована. Там же, где автор растворен в структуре, превратился в невидимого «духа повествования», пользуется прежде всего композиционными средствами, граница между субъективной и объективной идеями становится весьма гадательной и часто проводится по произволу интерпретатора.

Поэтому «реальные критики» 1860-х годов, исходившие из четкого разграничения непосредственных жизненных явлений, которые будто бы правильно воспроизводит писатель, и его идеологических оценок, которые их часто не удовлетворяли, достаточно успешно применяли свой метод в объяснении культурно-героических романов Тургенева или драматургии Островского, в которой сохранялись некоторые функции персонажей-резонеров, но вставали в тупик перед полифоническими романами Достоевского, в которых идея выражалась прежде всего композиционными средствами.

²¹³ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 454.

Более продуктивной и универсальной оказывается дифференциация идейного содержания не по субъективно-объективному принципу, а по *рациональному* или *эмоциональному* характеру его выражения.

В определениях идеи, которые приводились выше, мысль и чувство никак не разделяются. Между тем они могут быть противопоставлены, могут вести в границах идейного содержания относительно автономное существование.

Мысль — это авторское *суждение* о реальном мире путем создания мира возможного. Чувство — реализованное в художественном мире авторское *отношение* к нему.

Чувство — более общий и глубокий элемент содержания, связанный с самой природой художественного образа. В традиционной эстетике оно характеризуется с помощью общих эстетических категорий²¹⁴ и понятия *пафоса* (и рифмующегося с ним понятия *этоса*²¹⁵).

«Пафосом» Гегель вслед за античными авторами называл «те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее сокровеннейших глубинах», то есть очищенную от представлений о ничтожном и низком, переведенную из психологического в эстетический план человеческую *страсть*. «Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. <...> Пафос волнует. Потому что в себе и для себя он является могущественной силой человеческого существования»²¹⁶.

Вслед за Гегелем поздний Белинский прямо связал категорию *пафоса* с *идеями* и сделал ее ключевой в понимании как отдельного произведения, так и мира писателя в целом: «Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а

²¹⁴ См., например: Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983. К числу общих категорий здесь отнесены *прекрасное, безобразное, трагическое, комическое и возвышенное*. Здесь же дается обзор предшествующих опытов систематизации.

²¹⁵ «Мы определяем этос как аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения...» (Общая риторика. С. 264). Авторский пафос, следовательно, должен вызывать соответствующий читательский этос.

²¹⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 240–241.

поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос*... <...> Каждое поэтическое произведение должно быть плодом пафоса, должно быть проникнуто им. Без пафоса нельзя понять, что заставило поэта взяться за перо, и дало ему силу и возможность начать и кончить иногда довольно большое сочинение. Поэтому выражения: *в этом произведении есть идея, а в этом нет идеи*, не совсем точны и определены. Вместо этого должно говорить: *в чем состоит пафос этого произведения?* или: *в этом произведении есть пафос, а в этом нет*. <...> Весь мир творчества поэта, вся полнота его поэтической деятельности тоже имеет свой единый пафос, к которому пафос отдельного произведения относится как часть к целому, как оттенок, видоизменение главной идеи, как одна из ее бесчисленных сторон»²¹⁷.

В эстетической концепции М. М. Бахтина такие идеи-страсти называются *архитектоническими формами*. Он определяет архитектурные формы как «формы душевной и телесной ценности эстетического человека», «формы архитектурного целого», относя к их числу трагическое, комическое, лирическое, героизацию, юмор. Для М. М. Бахтина архитектурная форма является эмоциональной доминантой, определяющей и завершающей структуру текста и мира.

«По отношению к герою и его миру (миру жизни) ценностно устанавливается автор прежде всего, и эта его художественная установка определяет его материально-литературную позицию. Можно сказать: формы видения и завершения мира определяют внешелитературные приемы, а не наоборот; архитектура художественного мира определяет композицию произведения (порядок, распределение и завершение, сцепление словесных масс), а не наоборот»²¹⁸.

Если идея как мысль характерна лишь для отдельных областей и литературных жанров, то идея как страсть, пафос, архитектурная форма универсальна. Она охватывает всю область искусства слова и даже выходит за ее пределы: «Основные архитектурные формы общи всем искусствам и всей области эстетического. Они конституируют единство этой области»²¹⁹.

²¹⁷ Белинский В. Г. «Сочинения Александра Пушкина». Статья пятая (1844) // Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 6. С. 258.

²¹⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 253.

²¹⁹ Там же. С. 379.

Такое понимание архитектурных форм (у М. М. Бахтина оно имеет более широкий смысл; к числу архитектурных форм отнесены также *тип, характер, ритм*) позволяет правильно разрешить проблему интерпретации и как читательского или исследовательского понимания отдельного текста, и как «перевода» литературного произведения на язык других искусств: драматического театра, оперы, балета, кино, музыки, живописи. Предлагая различные концепции-объяснения авторской мысли, реализуя исходную структуру в другом материале, вследствие чего она неизбежно изменяется, интерпретатор, если он работает честно, связан рамками архитектурной формы, обязан адекватно понять и воспроизвести *пафос, страсть, форму видения и завершения героев в мире*.

Шекспировский Гамлет может быть самым разным — сильным, слабым, бесхарактерным, волевым, молодым, пожилым; его можно перенести в современность и одеть в модный костюм; его может сыграть даже женщина. Но история принца Датского все равно должна быть воплощена в архитектурной форме *трагедии*. Герой-мерзавец и циник на фоне благородного Клавдия или персонаж, вызывающий смех, уже не имеет право называться шекспировским. В таком случае приходится говорить о другом жанре (например, пародии) или неадекватной исследовательской интерпретации.

Сложность понимания идеи как пафоса заключается в ограниченности привычных эстетических категорий (количество их, в общем невелико) на фоне многообразия (не бесконечного, но очень значительного) реально воплощенных эстетических форм. Комическое, например, традиционно делят на *сатиру* и *юмор*. Но одновременно говорят об иронии, сарказме, буффонаде, комическом гротеске и т. п. Этой типологии тоже оказывается недостаточно; в конкретных литературоведческих характеристиках мы сплошь и рядом встречаем рассуждения о тонкой иронии (значит, существует и «толстая», грубая), беззлобном, мягком юморе (существует, следовательно, и «злой», но не сатира ли это?), беспощадной сатире («пощадная» сатира — это не юмор?) и т. п.

Дело не в неточности отдельных определений, а в реальной проблеме, связанной с местом идеи в структуре произведения. Она, как мы уже говорили, представляется не очевидным явлением, а *сущностью*, скрытой в «лабиринте сцеплений», она не дана как еще один элемент или уровень, а *задана* как вопрос-проблема. Она в принципе имеет *уникальный*

характер. Поэтому в ее понимании и словесном выражении терминов и категорий оказывается недостаточно. Интерпретатору приходится менять *метаязык* на язык обычный: искать в бытовой речи новые оттенки значений, использовать метафору и другие вспомогательные тропы, придумывать новые термины.

В номенклатуре архитектурных форм оказываются не только привычные общие категории, но и эстетические «выжимки», краткие формулы жанров, выделяющихся по пафосу, и даже литературных направлений: сентиментальность, элегичность, идилличность, утопичность, анекдотичность, фельетонность, драматизм и мелодраматизм и т. п. Можно, следовательно, говорить о сентиментальности или элегичности повести или романа (не обязательно связанных с эпохой сентиментализма), драматизме лирики, идилличности драмы как видах пафоса, эмоциональных доминантах. Такие, относящиеся к авторскому уровню, характеристики, конечно, следует отличать от жанров на границах (эпическая драма, стихотворение в прозе и пр.), о которых шла речь в предыдущей части.

Пройдя от темы сквозь мир произведения по ступенькам понятий, категорий и терминов (для объяснения частных, конкретных проблем их корректного использования вполне достаточно), исследователь в конце концов остается наедине с чистым автором и должен отчасти заговорить на его языке.

«Наивность людей, впервые изучивших науку, — полагать, что и мир творчества состоит из научно-абстрактных элементов... <...> Между тем <...> понятия объясняют лишь материал мира, технический аппарат события мира. Этот материал мира имманентно преодолевается поступком и творчеством. <...> Составить семантический словарь по отделам отнюдь еще не значит подойти к художественному творчеству. Основная задача — прежде всего определить художественное задание и его действительный контекст, то есть тот ценностный мир, где оно ставится и осуществляется»²²⁰.

Причем М. М. Бахтин специально оговаривает, что лингвистические, технические, конструктивные моменты произведения нельзя игнорировать; нужно лишь видеть их подлинное место.

²²⁰ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. С. 250–251.

Понимая идею как художественное задание, форму видения и завершения, структурную доминанту, мы можем обнаружить случаи, когда идеей становится какой-то конструктивный момент.

Какова идея детектива? Детективные романы пишут и читают не для того, чтобы в очередной раз продемонстрировать победу добра над злом, торжество справедливости, неперемное воздаяние за преступление (хотя формы архитектурного завершения жанра тоже существуют, и они разнообразны). Художественное задание детектива (как и некоторых других формульных жанров) — в построении оригинальной фабулы с загадкой-завязкой, постепенным нарастанием ожидания-напряжения в цепочке микрокульминаций, ведущей к пуанте и максимально неожиданной развязке. Коротко говоря, идея детектива — в его фабуле.

Какова идея знаменитого стихотворения А. Крученых «Дыр бул щыл /Убещур/ Скум/ Вы со бу / Р л эз»? (подробнее о нем пойдет речь в главе о структуре литературного процесса). Б. В. Томашевский, как мы помним, отказывал таким произведениям в теме. Однако идея в этом словесном эксперименте поэта все-таки есть: она заключается в создании максимально дисгармоничного фонетического построения, «самовитого слова», противопоставленного гармонической звукописи старой поэзии.

Следующий шаг на этом пути (Крученых, возможно, уже сделал его в цитированном стихотворении) — превращение идеи из авторской установки в читательскую. «В принципе любое сочетание случайных строк и слов может быть так или иначе осмыслено; поэтому не исключено, что некоторые стихотворения Д. Бурлюка (Ор. № 38: «Темный злоба Головатый / Серо глазое пила / Утомленный родила / Звезд желательные латы») или А. Крученых представляли именно такие упражнения на изобретательность читателя», — осторожно замечает М. Л. Гаспаров²²¹.

«Презумпция смысла», как видим, сохраняется и для таких бессмысленных «произведений».

Идеей в широком смысле слова, художественным заданием, следовательно, может стать элемент любого горизонтального уровня: персонаж, действие, хронотоп, язык. Идеологическая точка зрения, концентрация смысла на высших уровнях — наиболее распространенный, но с эстетической точки зрения совсем не обязательный вариант.

²²¹ Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. С. 454.

Идея-мысль, идея-пафос, архитектурная форма, идея — конструктивная установка в совокупности образуют идейно-тематическое содержание, сферу смысла и становятся разными формами проявления авторской позиции, интенции, точки зрения.

Однако положение автора как организующего центра текста и мира признается далеко не всеми. Литературная теория XX века неоднократно подвергала это привычное эстетическое представление суровой критике.

В 1968 году Р. Барт провозгласил «смерть автора» (заглавие его статьи-манифеста). На главную роль организатора художественной структуры он и другие теоретики по очереди выдвигали читателя, письмо, текст, язык.

«Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. <...> Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора». — «В противовес *произведению* (традиционному понятию, которое издавна и по сей день мыслится, так сказать, по-ньютонovski, возникает потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига или преобразования прежних категорий. Таким объектом является Текст. <...> Текст *всецело* символичен; *произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы, — это и есть текст*. Тем самым Текст возвращается в лоно языка: как и в языке, в нем есть структура, но нет объединяющего центра, нет закрытости». — «Таким образом, нам придется по-новому взглянуть на сам объект литературной науки. Автор, произведение — это всего лишь отправная точка анализа, горизонтом которой является язык: отдельной науки о Данте, Шекспире или Расине быть не может, может быть лишь общая наука о дискурсе»²²².

Через тридцать лет ученик и соратник Р. Барта, подводя итоги теоретической «бури и натиска», признает, что классическая парадигма устояла, что литературной теории удалось

²²² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 390, 391, 414, 417, 359. Цитируются соответственно статьи «Смерть автора» (1968), «От произведения к тексту» (1971), «Критика и истина» (1966).

оспорить лишь некоторые ее крайности, например отождествление биографического автора и имманентного автора как центра художественного видения: «Истолкование произведения предполагает, что это произведение отвечает чьей-то интенции, представляет собой продукт некоторой человеческой инстанции. Отсюда не следует, что мы обязаны искать в произведении одни лишь интенции, просто смысл текста связан с авторской интенцией, вернее даже, смысл текста и *есть* его авторская интенция... Всякая интерпретация есть утверждение интенции, и если авторская интенция отрицается, то ее место занимает чья-то другая... Принципом литературоведения, даже у самых крайних антиинтенционалистов, является презумпция интенциональности...»²²³.

Обнаружение авторской интенции является итогом рассмотрения отдельного произведения как структурного целого. При чем эта целостность, как мы уже говорили, имеет естественный, органический характер.

Лирический мир: трансформации и принципы анализа

Содержание этой главы — структура мира, соотношение уровней, типологические перечни элементов — ориентировано, как уже сказано в начале, на анализ конкретного произведения эпического или драматического рода. Какое отношение имеет эта структура к лирике?

Ответ на этот вопрос зависит от того, как мы понимаем сам лирический род.

Существует концепция, принципиально противопоставляющая лирику эпосу и драме. Д. Н. Овсяннико-Куликовский считал лирику особым «безобразным искусством», оставляя категорию образа лишь объективным родам: «Лирика, как творчество по существу *ритмико-эмоциональное*, образует особый вид творчества, а не разновидность или форму какого-либо другого. Она психологически и принципиально отлична не только от творчества философского и научного, но и от художественного (образного)»²²⁴.

²²³ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. С. 111.

²²⁴ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Лирика как особый вид творчества // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. СПб., 1914. С. 206.

Основой лирики для Овсяннико-Куликовского являлась категория *ритма* («звукового ритма» и «ритма в пространстве»). Другие теоретики выдвигали в качестве лирической доминанты *слово* или более метафорическую (и одновременно абстрактную) единицу «*орнамента*», но столь же принципиально противопоставляли лирику другим литературным родам.

«Лирика в собственном смысле (я не говорю о разнообразных переходных формах) не является, в сущности, искусством изобразительным; она тяготеет к выразительному образу, подобному образам музыки. В частности, в лирике не обязательна фабульная основа, которая необходима и в эпическом, и в драматическом произведениях.

<...> Лирика соотносится с эпосом и драмой так же, как орнамент — с живописью и графикой. Различие между эпосом и драмой не является фундаментальным, доходящим до самых основ. <...>

Между тем лирика отличается от эпоса и драмы именно принципиально. В ней вполне возможны изобразительные детали — пейзажные, портретные, даже элементы изобразительной композиции. Но они играют здесь такую же подчиненную роль, как и в орнаменте, и лирика может обойтись без них, что очевидно, например, в лермонтовском „И скучно, и грустно...“ или в блоковском „Рожденные в года глухие...“. Здесь „изображается“ словами только „беспредметное“ переживание, только внутренняя настроенность духовного мира. То же самое мы находим и в орнаментальных композициях, слагающихся из линий и цветовых пятен, — композициях, выражающих известную настроенность, склад духовного мира,— конечно, более отвлеченно и общо, чем лирическое искусство слова»²²⁵.

Обособив лирику от других литературных родов, мы должны искать принципиально иные способы ее анализа, иную аналитическую «единицу».

Однако опора на идеи М. М. Бахтина об эстетическом объекте и имманентном преодолении языка как специфике художественного творчества позволяет решить вопрос о принципах анализа лирики совсем по-иному.

Поскольку по многим признакам противопоставленные литературные роды *архитектонически едины*, исходная струк-

²²⁵ Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. Т. 2. М., 1964. С. 44.

турная схема мира произведения может быть ориентиром и при анализе лирики, конечно с оговорками, уточнениями и добавлениями, учитывающими специфику этого рода.

Во-первых, чистая лирика, примеры которой только что приведены в рассуждении В. В. Кожина, вряд ли — даже количественно — представляет большую часть лирического рода. Существуют разнообразные лирические жанры, причем их никак невозможно считать «переходными формами» (баллада, ода наподобие державинской, повествовательные элегии В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова), мир которых можно рассматривать как набор тех же уровней и элементов, что и миры эпического и драматического произведения. В них присутствуют все базовые уровни художественного мира: пространственно-временная развертка (хронотоп), фабула, персонажи. Конечно, они складываются из меньшего числа элементов, чем в эпосе или драме, но и в рассказе, в отличие от романа, как мы помним, «любовь короткая»; еще более краткой она окажется в лирике. Присутствие вертикальных уровней произведения в структуре лирики совсем очевидно: разнообразные мотивы, формы повествования (о чем чуть дальше), композиция — аналитические универсалии, столь же применимые к лирике, как и к прочим литературным родам.

Во-вторых, даже в чистой лирике редукция некоторых уровней не приводит к полному их исчезновению. В лермонтовском «И скучно, и грустно...» или в блоковском «Рожденные в года глухие...» отсутствуют предметные детали, пространственная детализация (топос), но сохраняется временная динамика (хронос), и следовательно, все равно можно говорить о развитии, динамике чувства некоего героя, называющего себя Я или Мы. Столь же регулярно даже в чистой лирике появляются противоположные члены оппозиции: «Она», «Они» или «Мир». Между этими полюсами возникает конфликт, следовательно, можно говорить о *лирическом сюжете* как о еще одной универсалии, характерной и для этого рода даже при отсутствии фабулы.

Другое дело, что при движении по структурным уровням у исследователей возникает необходимость дополнить инструментарий, приспособить его к специфике данного рода.

Аналитической единицей лирического рода (с обоснованием или интуитивно), как правило, признается *строфа*. Даже в нестрофических формах ее аналоги выделяются легче, чем эпизоды в эпическом роде. Композиционное движение от стро-

фы к строфе представляет обычную практику анализа лирики, каких бы методологических позиций ни придерживались ученые: оно вполне применимо и при понимании лирики как «ритма в пространстве», «музыки слова» или «орнаментальной композиции».

При этом (чаще всего — все-таки интуитивно) происходит другая подмена: лирика отождествляется со стихотворной речью (что, строго говоря, неточно). Поэтому именно при анализе лирики особое внимание уделяется собственно языковым феноменам (ритм, размер, звукопись) и, с другой стороны, в слепой зоне оказываются стихотворения в прозе (точнее, прозаическая лирика) — еще и потому, что этот жанр в русской литературе не имеет прочных традиций, не выделен — хотя бы пунктирно — как определенная историко-литературная линия (подобно истории элегии или басни).

Исследователи лирики предложили несколько продуктивных аналитических подходов, которые вписываются в описанную ранее уровневую структуру.

Рассматривая «семантическую структуру лирического произведения», Т. И. Сильман детализирует ее, вводя несколько важных дополнительных понятий: «Лирическое стихотворение — как тематически, так и в своем построении — отражает <...> особое, предельно напряженное состояние лирического героя, которое мы назовем „состоянием лирической концентрации“»²²⁶.

Из этого состояния рождается *лирический сюжет*²²⁷, в котором, с одной стороны, важно соотношение прошлого, настоящего и будущего времени («основная точка отсчета» находится в одном из этих времен), а с другой — соотношение эмпириче-

²²⁶ Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 4.

²²⁷ Однако многие, даже серьезные, теоретики — от В. Кайзера до В. М. Жирмунского и Ю. М. Лотмана — настаивают на бессюжетности лирики: «Лирика — несюжетный жанр. Лирика передает чувства поэта; элементы рассказа, действия, сюжета растворены здесь в эмоциональном переживании» (Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 375); «Бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство. Примерами бессюжетных текстов могут быть календарь, телефонная книга или лирическое бессюжетное стихотворение» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 226–227). Можно предположить, что сюжет здесь, даже у когда-то близкого формалистам В. М. Жирмунского, отождествляется с фабулой. Однако уравнивание бессюжетного лирического стихотворения с календарем и телефонной книгой все равно представляется слишком сильным.

ской и обобщающей частей, представляющее уже не движение времени, а движение мысли лирического субъекта.

В концепции Сильман находится место и предметному миру (понятие, которое обычно применяют в анализе эпоса), и соотношению баллады и чистой лирики. В одной из глав ее книги появляется идея «семантической многослойности» лирики. На разнообразных примерах выделяются слои внешнего описания (1), предметной символики (2), внутренних переживаний (3) и разных отношений между ними²²⁸. Подобное понимание структуры не используется в других главах, может вызвать вопросы и сам перечень слоев. Но очевидно, что он органично вписывается в описанную ранее структуру и, следовательно, *de facto* объединяет лирику с другими литературными родами.

Точно так же легко встраивается в предметный, мотивный и композиционный уровни методика «словарного» анализа лирического произведения Гаспарова — Ярхо, кратко описанная в начале этой главы.

Существенной дедукции и одновременно конкретизации подвергается при переходе к анализу лирики персонажный уровень рассматриваемой структуры.

Конечно, в лирике, даже в повествовательной балладе или лирической поэме, невозможна система персонажей и психологическая конкретизация, доступная даже малым эпическим рассказу или новелле. Количество персонажей здесь крайне ограничено, и они даны даже не как типы, а как знаки, формулы (и в этом качестве похожи лишь на персонажей анекдота).

Чаще всего эти лирические персонажи безымянны. Самым распространенным, центральным, ключевым персонажем в лирике является «последняя буква в азбуке» — лирическое Я. За ним могут скрываться разные феномены.

Во-первых, принципиально важным здесь оказывается понятие *лирического героя*.

Появившийся в поэтике поздно (считается, что впервые его употребил Ю. Н. Тынянов в статье-некрологе «Блок», 1921), термин часто употребляется бессистемно. Если лирический герой лишь «художественный „двойник“ автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов,

²²⁸ Сильман Т. И. Заметки о лирике. С. 137–167.

лирическая поэма, вся совокупность лирики»²²⁹, то его можно просто отождествить с автором как субъектом лирического высказывания.

Однако понятие сразу приобретает важный смысл, если соотносить его со «всей совокупностью лирики», но не любого поэта, а поэта особого типа.

Еще в 1930-е годы М. И. Цветаевой метафорически разделила поэтов на два основных типа: «Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. На поэтов с историей и поэтов без истории. Первых графически можно дать в виде стрелы, пущенной в бесконечность, вторых — в виде круга. <...> О поэтах без истории можно сказать, что их душа и личность сложились еще в утробе матери. Им не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать — они все уже знают отродясь <...> Они пришли в мир не *узнавать*, а *сказать*. Сказать то, что уже знают, все, что знают (если это много), единственное, что знают (если это одно). <...> Для поэтов с историей нет посторонних тем, они сознательные участники мира. Их „я“ равно миру»²³⁰.

Позднее и независимо от Цветаевой историки литературы пришли к сходной оппозиции. «Понятие писательского пути предполагает возможным по крайней мере два основных толкования. В одном случае можно говорить о пути писателя прежде всего как о его *позиции*, в другом, включающем и первый случай, — как о его *развитии*. <...> Всякий писатель, как и всякий человек вообще, в какой-то мере эволюционирует. Но в первом случае эта эволюция не является характеризующим, демонстративным признаком писателя и, конечно уж, не составляет особой *темы* в его творчестве. Главное здесь — не столько развитие, изменение, а лицо, угол преломления действительности, поэтический мир, система ценностей»²³¹.

В таком случае мы имеем право разграничить и противопоставить два типа лирического творчества: художественный мир как таковой, структура которого дается с определенной позиции, точки зрения, и мир, основным признаком которого является эволюция, развитие. Лишь во втором случае мы можем усмотреть в мире лирического героя. Его характеризующими

²²⁹ Роднянская И. Б. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь. С. 185.

²³⁰ Цветаева М. И. Поэты с историй и поэты без истории (1934) // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1994. С. 398, 402.

²³¹ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 10.

свойствами будут отчетливая *связь с биографическим автором и эволюция*, предполагающая сложный психологический рисунок, аналог характеру в эпосе. В первом же случае можно говорить о лирическом субъекте, поэтическом Я как знаке этого мира, лишенном биографии и истории.

Это противопоставление имеет не оценочный, но аналитический смысл. Поэт с историей ничем не хуже (и не лучше) поэта без истории. Для Цветаевой придуманная оппозиция поясняла различие поэтики Пастернака и Маяковского. Однако мы легко можем продолжить ряд поэтов без истории (Фет, Тютчев, Мандельштам) и поэтов с историей (Пушкин, Лермонтов, Блок).

Важно отграничить от лирического героя еще один вид лирического субъекта. В случаях, когда лирический субъект явно расподобен с лирическим героем, но обладает какими-то характерными биографическими и психологическими чертами («Паж, или Пятнадцатый год» А. С. Пушкина, «Огородник» Н. А. Некрасова, многочисленные баллады В. С. Высоцкого, написанные от лица военных, спортсменов, сумасшедших и даже волков и Яка-истребителя), говорят о *ролевой лирике* (или героях-масках). Подобные произведения — образец последовательного чужого слова в лирике, аналог эпической сказовой манеры.

В случаях, когда разные формы авторского сознания соединяются в творчестве одного поэта, говорят о «многоэлементной лирической системе» (последовательно подобное строение мира исследовано на примере лирики Некрасова²³²).

Еще одним понятием, отражающим специфику лирического рода, является *семантический ореол метра*. Намеченное Р. Якобсоном и К. Тарановским, тщательно обоснованное и многократно использованное М. Л. Гаспаровым, оно фиксирует историческую, восходящую к какому-то влиятельному источнику связь между поэтической темой и метром²³³.

Оказывается, что почти половина из рассмотренных М. Л. Гаспаровым 140 стихотворений, написанных трехстопным хореем с чередованием дактилических и мужских рифм, укладывается в тематический треугольник «смерть — пейзаж — быт», восходящий, по мысли исследователя, к лермонтовскому воль-

²³² См.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. 2-е изд. Ижевск, 1978.

²³³ См.: Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.

ному переводу из Гете «Горные вершины...». А в пятистопном хорее часто реализуются мотивы пути, дороги, движения, и эта связь возникла благодаря другому лермонтовскому стихотворению — «Выхожу один я на дорогу...».

Следует еще отметить, что, в отличие от объективных родов эпоса и драмы, лирическое стихотворение редко существует как отдельная единица, само по себе. Оно встраивается в цикл, книгу, в конечном счете — художественный мир данного автора, который образует вся совокупность написанных им лирических текстов.

При аналитическом подходе к этому миру редуцированная в отдельных случаях общая структурная схема литературного произведения снова восстанавливается: мы имеем дело с его основными уровнями и элементами — от языковых единиц (стилистические пласты и тропы) до композиции и авторской интенции. Единство аналитического подхода к литературе как виду искусства сохраняется.

Категории-интеграторы: автор, жанр, стиль, метод / направление

При рассмотрении следующего круга проблем мы снова должны шагнуть за границу произведения, поместить его в более широкие контексты, представить частью, элементом других систем, имеющих уже не органический, а исследовательски-конструктивный характер. Семантический квадрат произведения, состоящий из горизонтальных и вертикальных уровней, может быть вписан в контекстуальный круг.

Формула текста и контекста — «квадратура круга».

Пограничными, интегрирующими элементами, которые осуществляют связь конкретного произведения с внешним культурным контекстом, являются *автор, жанр, стиль, метод / направление*.

О первых двух понятиях мы уже подробно говорили.

Автор как интенция, точка зрения создается, порождается *биографическим автором*, живущем в реальном мире, в какой-то стране в определенную историческую эпоху. Проблема автора в таком понимании выходит за пределы поэтики и рассматривается в разнообразных генетических исследованиях произведения (творческая история, прототипы), а также стано-

вится предметом психологических исследований (психология творчества) и биографических жизнеописаний (от «летописи жизни и творчества» и научной биографии до романа). Категория автора, таким образом, связывает произведение с *индивидуально-психологическим и непосредственно-жизненным миром* его создателя.

Жанр, как мы помним, является «представителем творческой памяти в процессе литературного развития». Он обозначает *литературный контекст, горизонт восприятия*, на фоне которого оценивается своеобразие отдельного произведения и его отдельных элементов.

Стиль — понятие, употребляющееся в разнообразных контекстах. Исследователи насчитывают более десятка его типологических употреблений и сотни конкретных определений, начиная со *стиля отдельной фразы* и заканчивая *стилем эпохи* и даже *стилем цивилизации*²³⁴.

А. Ф. Лосев, сделав подробный обзор учений о стиле от Бюффона («Стиль — это человек») до А. Морье («Стиль для нас есть устройство, существование, способ бытия»), предложив 26 отрицательных определений того, «что не есть художественный стиль», в 10 положительных разделах «опыта определения понятия художественного стиля» пришел в итоге к «последнему определению художественного стиля»: «Таким образом, сводя все предыдущее воедино, мы могли бы дать такую формулировку художественному стилю. Он есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»²³⁵.

В сфере практической поэтики использовать такое определение, конечно, невозможно. Подобно понятиям *образ, произведение, текст, структура*, категория стиля имеет обобщенно-констатирующий характер. Она охватывает три основных аспекта литературы: *произведение* (стиль «Мастера и Маргариты») — *творчество* (стиль Булгакова) — *эпоху* (стиль классицизма), но может исследоваться лишь с помощью элементов

²³⁴ См.: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968; Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. С. 113–137 (глава «Стиль литературного текста и его исследование»); Теория литературных стилей. Т. 1–4. М., 1976–1982; Общая риторика. С. 265–278.

²³⁵ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 226.

разных уровней (хронотопа, героев, действия и элементов этих уровней).

Стиль в широком смысле целесообразно понимать как *живописное своеобразие целого*, изобразительную, пластическую определенность избранного объекта (произведения или его части, творчества и т. п.). Однако в таком значении он оказывается весьма близким таким констатирующим понятиям, как *поэтика, структура, жанр*²³⁶, и его употребление становится вопросом моды или привычки. Между исследованиями, тема которых формулируется как «Стиль...», «Поэтика...» и даже «Творчество...» (там, где речь идет о структуре произведения), часто нет принципиальной разницы: они охватывают сходный круг проблем.

Культурологические характеристики стиля (открытый и закрытый, линейный и живописный, пышный и лаконичный и т. п.) обычно справедливо упрекают в импрессионизме, нечеткости, непроверяемости: «Обывательщина царит, например, в области типологии стиля. Литературоведы всех стран бросаются безответственными определениями: „строгий“, „крепкий“, „красочный“, „живой“ стиль; а спросите их, что такое „строгий“ стиль, — получите в ответ нечто весьма невразумительное»²³⁷.

Большей определенностью отличается узкое понимание стиля как одного из разделов поэтики. *Стиль* в этом смысле *индивидуальное или историческое своеобразие уровня художественной речи — система значимых отклонений от некоей нормы, «преобразование по определенным правилам нелитературной (повседневной, научной и т. д.) речи»*²³⁸.

С таким определением стиля хорошо увязываются представление о функциональных стилях за пределами искусства, определение стилистических пластов языка, теория трех стилей.

²³⁶ Жанры через стили, вопреки традиции, определял В. Ф. Переверзев: «Что такое жанр? Мы определяем его как стилистически окрашенный, конкретизированный в стиле род поэтических произведений со всеми его разновидностями. Стилистически окрашенные виды поэтического творчества называются жанрами. Теоретически рассуждая, количество жанров неисчерпаемо. Чтобы получить число жанров, нужно умножить число видов поэтического творчества на число стилей, ибо каждый вид образует столько же жанров, сколько стилей сложилось и еще сложится в процессе их исторического развития» (Переверзев В. Ф. Основы эйдологической поэтики // Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. С. 505).

²³⁷ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 40.

²³⁸ Общая риторика. С. 51, 56.

Стиль в этом смысле является предметом изучения риторики и традиционной стилистики.

Подводя итог полемике о стиле в теории литературы конца XX века, А. Компаньон констатирует: «На первый план выдвинулись — вернее, никогда и не были устранены — три аспекта стиля. Во всяком случае, они успешно выстояли против натиска, которому подвергла их теория:

— стиль есть формальная вариация более или менее устойчивого содержания;

— стиль есть совокупность характерных черт произведения, позволяющих определить и опознать (скорее интуитивно, чем аналитически) его автора;

— стиль есть выбор между несколькими видами „письма“²³⁹.

Первый и третий из обозначенных аспектов имеют непосредственное отношение к узкому пониманию стиля, второй — к широкому. Интуитивный характер этого понятия не мешает, однако, использовать его в истории литературы и критике.

Автор, жанр, стиль, метод/направление оказываются «двуликими янусами», обращенными одновременно внутрь художественного мира и к более широкому культурному контексту. В мире произведения они выполняют роль интеграторов, рамочных понятий, организующих в различные конфигурации элементы его базовых уровней. В контексте они, напротив, приобретают аналитический характер; разнообразные типологические и исторические построения создаются уже на их основе.

Автор, создающий художественный мир на базе *идейно-тематического содержания*, исходной *интенции*, оборачивается то *идеологической точкой зрения*, то *биографическим субъектом*, реальным человеком, живущим в историческом мире.

Жанр и стиль отражают структурное и пластически-живописное своеобразие произведения и в то же время размыкают его в литературу, определяют *культурный контекст*.

Категориями, задающими и создающими контекст *исторический*, являются в традиционной истории литературы *метод и направление*. Через них от структуры отдельного произведения мы переходим к *структуре литературного процесса*.

²³⁹ Компаньон А. Демон теории. С. 225.

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Глава пятая

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Литературное произведение обычно рассматривается в сюжетно-фабульной динамике, но внешнее время, время его создания, практически не входит в хронотоп. Семь лет, ушедшие на написание «Евгения Онегина» или «Войны и мира», или одиннадцать (по другим данным — даже тринадцать) лет, затраченных Булгаковым на «Мастера и Маргариту», являются фактом творческой истории этих произведений, но сжимаются до синхронной точки на литературной карте. Для поэтики они, как и написанное за несколько минут, в один присест стихотворение, — произведения, охваченные единой интенцией. Хронологические этапы работы над текстом в конкретном анализе преобразуются в соотношение разных структурных элементов художественного целого.

Но сразу за границей художественного мира произведения мы сталкиваемся с необходимостью другой трактовки времени — с проблемой расположения произведений и авторов в *историческом времени*.

«Произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображенный в нем мир как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей. Этот процесс обмена, разумеется, сам хронотопичен: он совершается прежде всего в исторически развивающемся социальном мире, но и без отрыва от меняющегося исторического пространства. Можно даже говорить и об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот

обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения»¹.

Традиционная история литературы имеет дело с одним сектором этого *творческого хронотопа* — систематизацией процессов создания произведений.

Если *словарь* с расположением материала по алфавиту — элементарный способ синхронного расположения материала, то простейшим способом использования времени в осмыслении литературных фактов является хронологическая последовательность, *хронологическая таблица*. Однако она — лишь формальный способ организации материала (даты рождения и смерти отдельных писателей, порядок написанных ими произведений). Для прояснения общих закономерностей развития литературы необходимы иные категории. Из общей истории литературоведение заимствует понятие *историко-культурной эпохи*.

Ученые утверждают: полностью сформировавшийся человек современного физического типа появился на Земле около 40 тысяч лет назад. История европейской цивилизации и культуры, наследниками которой мы являемся, примерно в восемь раз короче: первые государства появились в Египте и Месопотамии в конце 4-го тысячелетия до н. э.

Эту стадию развития человечества обычно делят на четыре большие эпохи: *древность* — *Средние века* — *Новое время* — *Новейшее время*.

Конечно, в истории, особенно недавней, нельзя, как на бумаге, провести резкую черту. Границы между эпохами подвижны и могут проводиться на разных основаниях: формирование и исчезновение государств, войны и смены династий, возникновение и распространение религиозных верований, научные и географические открытия. Но для нас, поскольку речь идет о литературе, наиболее важен тот *образ человека и мира*, который существует в философии, культуре, быту и оказывает влияние на художественное творчество: формирует сознание писателя, отражается в его творениях.

Древности как эпохе мировой истории отводят более трех тысячелетий: III тысячелетия до н. э. — V в. н. э.). Ее ядром, высшим достижением стала античная культура Греции и Рима, начинающаяся с гомеровского периода (VIII в. до н. э.) и завершившая органическое развитие вместе с падением Римской империи (453 г. н. э.).

¹ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 499–500.

Античность — время *мифа*. Мифология используется как источник тем, сюжетов и образов. Произведения, созданные на мифологической основе, обычно подчиняются *традиции, канону* и пишутся в *стихотворной форме*. Проза в античности используется только в «пограничных» с литературой областях философии, истории, ораторского искусства.

М. Л. Гаспаров так определяет роль этих принципов: «Мифологический арсенал <...> позволил античной литературе символически воплощать в своих образах самые высокие мировоззренческие обобщения. Традиционализм, заставляя воспринимать каждый образ художественного произведения на фоне всего предшествующего его употреблению, окружал эти образы ореолом литературных ассоциаций и тем самым бесконечно обогащал его содержание. Поэтическая форма давала в распоряжение писателя огромные средства ритмической и стилистической выразительности, которых была лишена проза»².

Человек в античной литературе присутствовал преимущественно как герой, однако зависящий от высших сил. Если же он нарушал волю богов (как Прометей или Сизиф) и заслуживал возмездие, стойкость и величие духа проявлялись даже в его страдании и гибели.

«Характерными доблестями эпических героев были смелость, хитрость, сила, благородство и стремление к бессмертной славе. И все же, как бы ни был велик тот или иной герой, — жребий человека был предопределен судьбой и самим фактом его смертности. И, прежде всего, именно выдающийся человек навлекал на себя разрушительный гнев богов, часто из-за своей непомерной дерзости (*hubris*), а иногда — кажется, совершенно незаслуженно»³, — замечает Р. Тарнас.

Средневековье длилось в европейской истории примерно тысячелетие (V–XV вв.). В эту эпоху на смену древнему мифологическому многобожию приходит возникшее в эпоху поздней античности *христианство*. Литература этого времени приобретает преимущественно религиозный характер. Она начинается с противопоставления, разрыва: античное наследие на долгое время было отодвинуто в сторону, почти забыто (хотя древние

² Гаспаров М. Л. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 1. М., 1983. С. 309.

³ Тарнас Р. История западного мышления. М., 1995. С. 20.

рукописи тоже переписывали в монастырях, поэтому они сохранились).

Позднее обращали внимание прежде всего на темные стороны Средневековья: аскетизм и фанатизм, религиозные войны (например, Крестовые походы), отрицание и даже преследование светской культуры. «Века были не то что средние, а просто-напросто плохие», — пошутил один писатель.

На самом деле на Средние века, как и на любую историческую эпоху, не стоит смотреть свысока. В мировой истории это тысячелетие было очень важным.

В христианстве утверждается новое понимание человека. Зависимый в конечном счете от воли Бога, он в то же время получает свободу выбора между добром и злом, приобретает ответственность за свое земное существование, которое может либо спасти его душу, либо погубить ее.

Средневековая литература обращена к высоким темам: размышлениям о человеческой природе, о смысле истории, «О Граде Божьем» (так назывался знаменитый трактат Блаженного Августина). Однако она более канонична и социально иерархична, чем литература античности. Центральное место в ней занимает изображение значительных личностей — царей, полководцев, религиозных подвижников. Но даже эти образы обычно изображались однопланово, статично — без исторического объяснения и психологической разработки.

«Основной интерес для писателей Средневековья представлял человеческий поступок, деяние, жест, но в очень ограниченном и условном наборе ситуаций. Также — и мир человеческих переживаний. Приметы вещного мира также давались изолированно; пропорции между ними не были соблюдены. Поэтому они не складывались в полную реалистическую картину окружающего мира»⁴.

В Новое время первыми вступили итальянцы, а за ними и другие европейские культуры и литературы (английская, французская, испанская). Эта эпоха оказалась уже вдвое короче Средневековья (XV–XIX вв.).

Она началась со смены философской и культурной доминанты. На смену прежним представлениям о человеке как игрушке богов (античность), человеке, вступающем в личные отношения с Богом, но все-таки зависящем от него (Средневековье),

⁴ Михайлов А. Д. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 2. М., 1984. С. 23.

приходит гуманизм, вера в беспредельность человеческих сил и возможностей. В центре новой картины мира оказывается человек как таковой, человек сам по себе. Этот образец мыслители и художники Нового времени — через голову Средневековья — находят в идеализированной античности.

«Много есть чудес на свете, / Человек — их всех чудесней», — декламирует Хор в начале трагедии Софокла «Антигона». Эти слова могли бы стать девизом, эпитафией, формулой Нового времени, которое обычно членят на века-эпохи.

Переходной от Средневековья к Новому времени стала эпоха Возрождения (франц. Renaissance, XIV–XVI вв.), вершиной которого считается итальянская культура XVI века (так называемое Высокое Возрождение).

«Если сравнивать человека Возрождения с его средневековым предшественником, то представляется, будто он внезапно, словно перепрыгнув через несколько ступенек, поднялся практически до статуса сверхчеловека. Человек отныне стал смело проникать в тайны природы как с помощью науки, так и своим искусством, делая это с непревзойденным математическим изяществом, эмпирической точностью и поистине божественной силой эстетического воздействия. Он неизмеримо расширил пределы известного дотоле мира, открыл новые материки и обогнул весь земной шар. Он осмелился бросить вызов традиционным авторитетам и утверждать такую истину, которая основывалась на его собственном суждении. Он был способен оценить сокровища классической культуры и вместе с тем был волен вырваться за старые границы, чтобы устремиться к совершенно новым горизонтам. <...> Человек уже не был более таким ничтожным, как раньше, в сравнении с Богом, Церковью или природой. <...> Ренессанс неустанно порождал все новые образцы возможных достижений человеческого духа — начиная с Петрарки, Боккаччо, Бруни и Альберти, далее Эразма, Мора, Макиавелли и Монтеня, вплоть до конечных всплесков — Шекспира, Сервантеса, Фрэнсиса Бэкона и Галилея»⁵.

Замечательную формулу Возрождения предложил французский писатель-гуманист Ф. Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532–1552). Устав описанной им Телемской обители, идеального, утопического «антимонастыря», противопоставленного реальным монастырям с их строгими пра-

⁵ Тарнас Р. История западного мышления. С. 187–188.

вилами и обрядами, состоит из одного правила: «Делай что хочешь». Однако такая беспредельная свобода человеческой личности, основанная на вере в его добрую, гармоническую природу, вскоре обнаруживает оборотную сторону. Злодеи из трагедий великого английского драматурга У. Шекспира (Ричард III, Макбет в одноименных пьесах, Яго в «Отелло», Клавдий в «Гамлете») тоже подчиняются собственным желаниям, которые толкают их на ужасные преступления, позволяющие достигнуть власти, удовлетворить чувство мести или ревности.

Художники Возрождения показывают, как прекрасный принцип *Делай что хочешь* превращается в разрушительное для человека и мира *Все позволено*. Между этими полюсами и разворачиваются мысль и творчество последующих эпох. Каждая из них, как правило, отождествляется с веком, хотя столетия культурные могут быть и больше и меньше столетий календарных.

XVII век в культуре Нового времени не имеет специального названия. Его трактуют как время развития капитализма, расцвета научной и технической мысли, распространения мировых религий. Однако в области литературы и культуры этот век обладает своей спецификой, отличной от предшествующего и последующего столетий развития, движения общественной жизни. «Литература XVII столетия, как и ренессансная литература, исходит из представления об автономной, свободной от средневековой ограниченности человеческой личности и ее правах и возможностях как основном мериле гуманистических ценностей. Но литература XVII в. рассматривает эту личность в более глубокой и одновременно более широкой с точки зрения охвата действительности перспективе, как некую точку преломления находящихся вне ее самой, но воздействующих на нее сил»⁶. В это время в европейской литературе возникают новые художественные методы, а для литературы русской он оказывается еще важнее: это пограничное время между русским Средневековьем и Новым временем, которое начинается с эпохи Петра.

До XVII века русская литература по фазам и эпохам отстает от европейской. В ней, естественно, не могло быть своей антич-

⁶ Виппер Ю. Б. О «Семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 27.

ности (первое документально зафиксированное кириллическое слово — надпись на глиняном сосуде *горухща* — относят к середине X века, лишь через век появился и первый известный памятник — Остромирово Евангелие). Древняя русская литература была синхронна европейской литературе Средних веков. Но и Ренессанс в русской культуре тоже не состоялся (ученые говорят лишь о его отсветах, элементах, так называемом Предвозрождении). Лишь к рубежу XVII—XVIII веков завершается цикл развития древнерусской словесности.

Бурное историческое время, когда Россия во главе с Петром Великим прорубала окно в Европу, оказалось для литературы тоже переходным, но спокойным периодом. «Петровская эпоха — это перерыв в движении литературы, остановка. <...> Это самая „нелитературная“ эпоха за все время существования русской литературы. В это время не возникло значительных произведений литературы и не изменился ее характер»⁷.

Однако все изменилось вскоре после смерти Петра. Начинается одна из самых замечательных эпох: процесс становления литературы Нового времени, когда, после резких государственных и культурных изменений, и русская литература бросилась в погоню за Европой.

«Новый тип литературного развития вступает в силу со второй четверти или, вернее, со второй трети XVIII в. Он поднимается и формируется с необычной быстротой. Здесь действовала совокупность причин: появление в литературе книгопечатания (до этого типографии служили административным, учебным и церковным целям), возникновение литературной периодики, развитие интеллигенции высшего, светского типа и многое другое»⁸.

Далее, на протяжении XVIII века, русская культура существовала в состоянии догоняющего развития, но уже в начале следующего века возникновение новых методов/стилей практически синхронизировалось, чтобы снова разойтись еще через век, уже в советскую эпоху.

XVIII век называют *эпохой Просвещения*. Она наследует ренессансную веру в человека, гуманизм и рационализм, но придает им конкретный социальный характер.

⁷ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 18.

⁸ Там же. С. 18–19.

Английский философ Джон Локк (1632–1704), французские философы, писатели, публицисты Вольтер (настоящее имя Франсуа-Мари Аруэ, 1694–1778), Жан-Жак Руссо (1712–1778), Дени Дидро (1713–1784), немецкие и американские мыслители предложили современникам новую, чрезвычайно привлекательную систему идей, основанную на *рационализме*, культе разума и связанном с ним научном познании. Недаром главным делом и высшим достижением французских просветителей стала 35-томная «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (1751–1780), фундаментальный свод научных знаний эпохи.

Просветители утверждали несколько, как им казалось, простых, достигнутых мучительным развитием истории, идей и истин.

Человек по природе добр. Все зло связано с неправильными общественными установлениями, государственными порядками, которые искажают эту первоначально существовавшую гармонию.

Мир развивается по единым законам, которые постигаются деятельностью Разума. Познав существующее, его можно разумно перестроить, установить *естественное право* (справедливые законы), *естественные религию и нравственность* (законы человеческого общежития), вернувшись тем самым к прежней гармонии человека и мира — *свободе, равенству и братству* (эта триада стала главным лозунгом Французской революции 1789–1794 гг.).

Этот *прогресс цивилизации* может обеспечить *просвещенная монархия*: цари, короли, императоры, проникнутые идеями просветителей и пользующиеся их советами.

Высшим взлетом и трагедией просветителей стала Великая французская революция 1789–1794 годов, в которой их идеалы вроде бы осуществились: была свергнута монархия, существенно ограничена роль Церкви, равные права получили все сословия французского общества. Но вскоре революция обернулась казнями не только короля, но и самих революционеров, и множества простых людей, гражданской войной и восстановлением монархии в лице самозванца Наполеона.

Тем не менее *XIX век* продолжает защиту гуманистических ценностей, придав им более широкий демократический характер, и в то же время постепенно ощущает кризис прежних ценностей. Уже современники изощрались в поисках его оп-

ределения, начиная подводить итоги, когда столетие не перевалило за середину:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны.
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.

Е. А. Баратынский.
«Последний поэт» (1835)

Определения практического, промышленного характера наступившего столетия стали привычными. Их, как общее мнение, часто повторяют не только авторы, но и герои многих произведений русской литературы. «...Наш XIX век давно уже приобрел скучную физиономию банкира» (Н. В. Гоголь. «Портрет»). — «Одно осталось серьезное для человека — это промышленность, ибо для него уцелела одна действительность бытия: его физическая личность. Промышленность управляет миром без веры и поэзии» (И. В. Киреевский). — «Все эти кислые толки о добродетели глупы уж тем, что непрактичны. Нынче век практический» (А. Н. Островский «Бешеные деньги»). — «Довольно, отцы, нынче век либеральный, век пароходов и железных дорог» (Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы»).

Исторический XIX век оказался почти на четверть длиннее календарного (1789–1914). Границей между Новым и Новейшим временем, XIX и *Настоящим Двадцатым Веком* (А. Ахматова) стала Первая мировая война (1914), поставившая под сомнение многие прежние представления и ценности, обозначившая процесс, который А. А. Блок назвал *крушением гуманизма*.

На «короткий двадцатый век» (так он обозначается у некоторых историков) пришлись две мировые войны, холодная война, бурный расцвет науки и техники, средств сообщения и связи, принципиально изменивших мир, сделавших его «плоским», превратившим его в «большую деревню». При этом уже не раз звучали призывы вырваться из него во время еще более

новое — информационной цивилизации, постчеловечества, конца истории и т. п.

Переходя на иной уровень — общекультурный — уровень периодизации, мы сталкиваемся с необходимостью выбора из нескольких основных единиц.

В литературоведении советской эпохи привычной единицей классификации литературного процесса было понятие *художественного (творческого) метода*⁹. Возникшее первоначально в марксистской интерпретации литературы, оно должно было связать мир произведения, авторскую интенцию и историческую реальность.

Художественный метод чаще всего определяли как *принципы отбора, изображения и оценки явлений действительности в литературном произведении*.

«Возникающее на определенной стадии литературного процесса единство ведущих духовно-содержательных и эстетических принципов, охватывающее творчество многих писателей»¹⁰, определялось как *литературное направление*.

Близким обоим определениям оказывается и старая категория художественного *стиля* (в широком, не-лингвистическом смысле, о котором шла речь в предыдущей главе).

Можно заметить, что категории метода, направления и стиля имеют общее смысловое поле, фактически с разных сторон описывают один и тот же концепт, феномен. Речь идет о некоем *принципе* (или принципах), *формообразующей идеологии* (М. М. Бахтин), определяющей структуру произведения и одновременно объединяющей его с другими текстами, образующими некое системное множество.

В таком случае метод мы можем рассматривать как *философско-эстетическую* характеристику литературного процесса, множества авторов и произведений, направление (течение, школу) — как *конкретно-историческую* реализацию метода, его бытие в истории, а стиль — как *живописную целостность* этого развернутого в плоскость истории множества. В любом случае речь идет о периодизации культурного и литературного процессов по единому принципу.

⁹ См.: Сквозников В. Д. Метод // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. Стлб. 801–805.

¹⁰ Гуревич А. М. Течение и направление // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стлб. 487–491.

Характеристики направления (метода) литератур древности и Средневековья даются, как правило, описательно, без конкретных общепринятых терминов. Это связано с тем, что, в отличие от стиля, понятиям метода и направления обычно придается рациональный, сознательный смысл: они должны быть теоретически осознаны и сформулированы критиками или самими писателями. Именно поэтому Д. С. Лихачев утверждает: «В новое время литературное направление захватывает всю литературу, все ее жанры и частично критику. Древняя литература не знает литературных направлений вплоть до XVIII века. Первое литературное направление, сказавшееся в русской литературе, — барокко»¹¹.

В применении к европейской литературе специальные понятия, *-измы*, призванные передать специфику данной эпохи, появляются в историко-литературных исследованиях начиная с эпохи Возрождения.

В связи с первой эпохой Нового времени говорят о *ренессансном реализме*, или же реализме эпохи Возрождения. Реализмом этот метод делает направленность на внешний мир (противопоставленная средневековой интенции к познанию Бога), попытка познания его закономерностей. Отличие же этой версии реализма от последующих Л. Е. Пинский (как и другие авторы, использующие категорию не метода, а стиля) видел в широте, масштабности проблем, в том числе «титаничности» героев: «Индивидуальность героя, разрастаясь, переходит в воплощение исторического принципа, личное дело становится делом времени и общества. <...> Художественный тип в идеализирующем реализме Возрождения — это герой, личность, взятая „на пределе“ человеческой природы. Гамлет, один противопоставленный целому обществу, или Дон-Кихот, в котором воплощена целая уходящая культура, — наиболее характерные примеры типического в реализме Ренессанса. <...> Употребляя терминологию Джамбаттисто Вико, можно сказать, что в творчестве Рабле, Шекспира, Сервантеса отражается переход от „героического“ века к „человеческому“»¹².

В следующую историческую эпоху — XVII веке — культура и литературный процесс раздваиваются: возникают методы/стили *барокко* и *классицизма*.

¹¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 17.

¹² Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 45, 49.

Стиль барокко сначала был выявлен и описан в архитектуре и живописи. Немецкий искусствовед Г. Вельфлин предложил пятичленную систему оппозиций: линейность—живописность; плоскостность—глубина; замкнутая форма — открытая форма; множественное единство — целостное единство; безусловная ясность — условная ясность. Левая часть этой таблицы-пятичленки стала характеристикой Ренессанса, правая — барокко (этимология термина и до сих пор остается неясной, его производят то от итальянского *barocco* — странный, причудливый, то от португальского *barroco* — жемчуг неправильной, овальной формы)¹³.

Когда поле исследования было расширено и барокко обнаружили не только в пластических искусствах, но и в музыке, литературе, эти стилевые характеристики были дополнены философскими предпосылками. В барокко увидели трагическое мировоззрение, вызванное разочарованием в идеалах ренессансного гуманизма, которое уже проявилось в трагедиях позднего Шекспира: «Распалась связь времен», «Век вывихнул себе суставы» (разные переводы реплик из монолога главного героя «Гамлета»). Из него вытекали не только живописность, но постоянные контрасты и оксюмороны, бесконечные метафорические ряды, ирония.

Любопытное, приближенное к быту определение барокко дает в знаменитом «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даль: «Все странное, необычайное, неправильное, насильственное в сочинении и исполнении картины, здания и пр., но не смешное».

Уходом от этой странности, неправильности, неясности представляется искусство *классицизма*.

Классицизм (в отличие от барокко, его своеобразие выявилось прежде всего во французской литературе) был искусством рационалистическим. Классицисты, как и художники Ренессанса, тоже обращаются к наследию античности, заимствуя отсюда тематику и жанры, однако понимая их по-своему, придавая им актуальный характер.

Главным конфликтом искусства классицизма становится противоречие общего и частного, долга и чувства. В классицистических трактатах (скажем: «Поэтическом искусстве» Н. Буа-

¹³ См.: Вельфлин Г. Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии (1888). СПб., 2004; Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве (1915). М., 2009.

ло) выстраивается иерархия жанров, описываются принципы поэтики (будто бы выведенные из изучения античного искусства, но на самом деле придуманные самими теоретиками: таково знаменитое правило *трех единств*, которое классицисты утверждали как неизменный, универсальный принцип драмы), дотошно оценивается целесообразность отдельных стилистических фигур и тропов (подробнее об эстетике и поэтике классицизма речь пойдет в связи с его русской версией).

Структура литературного процесса в XVIII веке, эпоху Просвещения, снова усложняется. Главные направления века наследуются из прежних эпох: *просветительский классицизм* (Вольтер, А. Шенье, Ф. Шиллер, «веймарский классицизм» И. В. Гете) и *просветительский реализм* (Г. Филдинг, Д. Дидро).

Просветительский классицизм сохраняет рациональный подход к художественному творчеству, иерархию высоких (ода, трагедия) и низких (сатира, комедия) жанров. Однако эти жанры наполняются новым содержанием и сближаются с современностью: демократизируется герой, основой конфликта становятся просветительские идеи, отодвигая на второй план личные и любовные коллизии.

Русский классицизм возникает уже в просвещенческую эпоху и за краткий период, приблизительно за полстолетия, решает задачи, которые в Европе заняли почти два столетия.

Имея в виду его «запоздалый» характер, ученые XIX века иногда высокомерно называли его псевдоклассицизмом. Однако при внимательном взгляде становится ясно, что, активно используя многие идеи европейских предшественников, русский классицизм был вполне оригинальным явлением, решавшим важнейшие национальные задачи.

Поскольку русский классицизм «запоздал» почти на целый век, в нем обычно пытаются увидеть элементы других художественных методов, как более ранних, так и позднейших. М. В. Ломоносова по размаху и многообразию его деятельности сравнивают с титанами Возрождения, а в его творчестве обнаруживают связь с искусством барокко. В «Недоросле» Д. И. Фонвизина находят элементы реализма. Но увидеть эти элементы мы можем лишь на фоне доминирующего метода и направления.

Классицизм является главным, доминирующим методом русской литературы 1730–1780-х годов. Он был искусством Общего. «Мысли <...> людей классического века (кроме бого-

словия) были об одном: о государстве. Судьбы и назначение России, общие судьбы народов и монархов — вот что занимало людей, которые сами видели рождение нового государства и были детьми политического деяния...»¹⁴.

Особая заслуга в создании новой русской литературы принадлежит первому поколению писателей послепетровской эпохи, великому треугольнику XVIII века, трем «богатырям», часто ожесточенно враждовавшим между собой: В. К. Третьяковскому, М. В. Ломоносову и А. П. Сумарокову.

Современный поэт В. С. Шефнер (1915–2002) сочинил цикл стихотворений (фактически — поэму) об одном из самых известных и самых несчастных поэтов XVIII века — «Василию Третьяковскому посвящается» (1958–1966).

Поэтом нулевого цикла
Я б Третьяковского назвал.
Еще строенье не возникло —
Ни комнат, ни парадных зал.

Еще здесь не фундамент даже —
Лишь яма, зыбкий котлован...
Когда на камень камень ляжет?
Когда осуществится план?
<...>

Он трудится, не зная смены,
Чтоб над мирской юдолью слёз
Свои торжественные стены
Дворец Поэзии вознес.

И чем черней его работа,
Чем больше он претерпит бед —
Тем выше слава ждет кого-то,
Кто не рожден еще на свет.
(«Нулевой цикл»)

Шефнеровский образ можно отнести не только к Третьяковскому, но и к его современникам. Все русские поэты XVIII века начинали нулевой цикл культурного строительства, закладывали фундамент, совершали огромную, часто неблагодарную культурную работу.

¹⁴ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 59–60.

Нужно было переводить уже существующие на других языках произведения, сочинять собственные, объяснять их пока немногочисленным читателям, а для этого — создать особый эстетический язык, язык разговора о литературе, объяснения ее.

Русский классицизм, как и его французского предшественника, связывает с Просвещением главная черта — рационализм. Исходя из строгих требований разума, опирающегося на понимание и изучение античного искусства, в котором теоретики классицизма обнаруживали непререкаемые *нормы и образцы*, классицисты выстраивали свою эстетику и поэтику.

Эти нормы можно представить в виде четырех оценочных шкал, «линеек», которыми классицисты «измеряли» современную культуру.

Первая система норм — *языковая*. Она была задана прежде всего «Российской грамматикой» (1755) М. В. Ломоносова. В ней ученый в виде шести «наставлений» (частей) представил систему языка, начиная с философских обоснований («О человеческом слове вообще»), продолжая фонетикой, орфографией, классификацией частей речи и оканчивая стилистическим советами о правилах сочетания слов. Собственно стилистическим проблемам было посвящено более раннее «Краткое руководство к красноречию» (1748).

Из описания специфики русского языка выросла другая норма — *стилистическая*. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1757) была представлена *теория трех штилей* (стилей), оказавшая огромное влияние на литературу XVIII века. Ломоносов не придумал эту оценочную шкалу, о трех разных стилях говорили и античные ораторы, и теоретики французского классицизма. Но он совершил не менее важное: приспособил эту теорию к особенностям развития русского языка, наполнил ее конкретным содержанием, показал, из какой «материи» можно создавать тексты, относящиеся к разным стилям. Критерием разграничения стилей стала для Ломоносова церковнославянская лексика, употреблявшаяся в специальных, небытовых ситуациях (молитва, чтение церковных книг) и потому имеющая возвышенный характер.

Следующая ломоносовская нормативная «линейка» — *жанровая*. Она представлена в том же «Предисловии о пользе книг церковных» и активно использовалась другими писателями этой эпохи.

В соответствии с иерархией стилей литературные жанры классицистической эпохи тоже делились на три группы.

К *высоким жанрам* относились поэма (в эпосе), трагедия (в драме) и ода (в лирике). Опыты эпической поэмы («Петр Великий» Ломоносова, «Россиада» М. М. Хераскова) и трагедии («Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина) не были особо удачными и вскоре превратились в исторические памятники (над «надутостью» поэмы Хераскова иронизируют уже в пушкинскую эпоху). Ода же стала главным жанром русского классицизма, определив его развитие от Ломоносова до Державина и потом постоянно «оживая» в творчестве Пушкина, Тютчева, даже Маяковского.

На другом полюсе, *низких жанров*, находились комедия (драматический род), басня (эпический жанр).

Противоположные по эмоциональной доминанте, трагедия и комедия в литературе классицизма были объединены общим принципом — знаменитым *правилом трех единств*: действия, места и времени. «Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет, / Лишь в этом случае оно нас увлечет», — четко сформулировал знаменитый французский теоретик классицизма Н. Буало, который был авторитетен и в России («Поэтическое искусство», песнь третья).

Средние жанры — элегия, идиллия, песня, сатира — не пользовались в эпоху классицизма особым вниманием. Они оказались малоподходящими для больших тем и государственного пафоса литературы этого времени. Вне этой системы оказались и эпические жанры (роман, повесть, новелла), активно разрабатывавшиеся в европейских литературах. Новая русская литература развивалась преимущественно в лирическом и драматическом роде. Интерес к эпическим, повествовательным жанрам появится чуть позднее.

Наконец, четвертой нормативной шкалой, заложенной в фундамент новой русской литературы, оказалась *система стиха*. На смену распространенной в XVII веке *силлабической системе*, основанной на счете слогов в стихе (русские стихи, как и польские, были одиннадцати- и тринадцатисложниками), пришла разработанная Третьяковским и Ломоносовым *силлаботоническая* (слогуударная) *система*, основанная на равномерном чередовании ударных и безударных (а точнее, сильных и слабых) слогов, объединяющихся в повторяющиеся «единицы», стопы.

Четырехстопный ямб становится «центральным стихом русской поэзии (и почти единственным стихом оды)» (Л. В. Пумпянский). Однако и другие силлаботонические

метры — двусложный хорей, трехсложные дактиль, амфибрахий, анапест — оказались самыми «долгоиграющими» нормами XVIII века, пережившими и классицизм, и множество других литературных эпох. Несмотря на все изменения, преобразования, дополнения, и сегодня, почти через триста лет, силлаботоническая «пятерка метров» остается ядром русской стихотворной системы.

Более отчетливо идеи времени определяют развитие *просветительского реализма*. В отличие от реализма ренессансного, реализм XVIII века более конкретно понимает героя и его зависимость от обстоятельств, дает широкую картину бытовой жизни, культивирует новые жанры (драма в узком смысле слова, как таковая), особое значение придает развитию романа.

Существование просветительского реализма в русской литературе долгое время не замечали. Историки литературы XIX века считали, что в веке предшествующем русская литература развивалась в рамках классицизма (или *псевдоклассицизма*). Иногда к нему добавляли барокко. Однако в связи с особым вниманием к реализму XIX века эту линию продлили и в век XVIII¹⁵. К главным достижениям русского просветительского реализма относят публицистику Н. И. Новикова, творчество Д. И. Фонвизина (хотя его пьесы отвечают всем структурным канонам классицизма), раннее творчество И. А. Крылова, «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева и даже бесцензурное творчество, «неприличные» стихи и поэмы И. С. Баркова.

На излете века (1760-е гг.) в самых развитых странах Европейского континента возникает *сентиментализм*. Его связывают с тремя известными произведениями разных литератур: романами Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), И. В. Гете «Страдания молодого Вертера» (1774) и Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768). Благодаря последнему он и получил свое название.

В сентиментализме частный человек эмансипируется, освобождается от своих общественных ролей. Культ разума заменяется культивированием чувства. *Душа* — становится одним из самых частотных слов в литературе сентиментализма, одним из главных его мотивов. На место высоких стихотворных жан-

¹⁵ См.: Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина: Из истории русского реализма. М., 1969.

ров, оды и трагедии, приходят элегия, послание, прозаические повесть и роман.

В погоне за Европой русская литература стремительно осваивает европейские идеи и образцы. Если путь классицизма в Россию занял около века, то сентиментализм утверждается у нас всего через полтора-два десятилетия после появления европейских образцов.

Ведущей фигурой нового литературного этапа, главным теоретиком и практиком русского сентиментализма становится Н. М. Карамзин (1766–1826). Его исключительное влияние на литературу продолжается около двух десятилетий (1790–1810-е гг.).

В программной статье-манифесте «Что нужно автору?» (1794) он заявляет, что современный автор должен прежде всего быть *добрым и чувствительным*, потому что произведение есть портрет его *души и сердца*: «Одним словом: я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором» Так на смену поэту-гражданину появляется тонко чувствующий, добродетельный частный человек.

Новый образ автора потребовал и нового стиля: доминирующий в классицизме высокий штиль плохо подходил для изображения жизни сердца. «Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения — все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством; если не оно разгорячает воображение писателя, то никогда слеза моя, никогда улыбка моя не будет его наградою»¹⁶, — продолжает развивать свою чувствительную концепцию искусства Карамзин.

Поэтому на смену высокому стилю, прежним риторическим «фигурам и метафорам» приходит *средний стиль*, разговорный язык образованного общества. Создавая его, Карамзин заимствует слова из европейских языков, придумывает неологизмы, но самое главное — отбирает из разговорного языка лексику, отвечающую критериям *чувствительности* и *поэтичности*. Так формируется карамзинская фраза — синтаксически сложная и в то же время ритмичная, постоянно использующая *инверсию* и *перифразу* как главные признаки поэтического воздействия. (В таком стиле написаны не только повести и стихи, но и критические статьи Карамзина: только что приведенная цитата состоит из одной сложной, но ритмически организованной и потому удобной для произнесения фразы-периода, в которой

¹⁶ Критика XVIII века. М., 2002. С. 359.

есть и чувствительно-поэтическая лексика, и обязательные инверсии.)

Для этого нового содержания плохо подходил жанр оды. Поэтому Карамзин за всю жизнь написал их всего четыре или пять. Главными карамзинскими жанрами становятся *элегия* и *дружеское послание* (в лирике) и *повесть* (в эпическом роде).

Сентиментальная повесть (в жанровом смысле, точнее, как мы помним, — новелла) «Бедная Лиза» (1792) стала визитной карточкой русского сентиментализма. Трагическая история бедной девушки, условной крестьянки (героиня столь же русская крестьянка, сколь греческая пастушка или французская пейзажница), погружена в насыщенную эмоциональную атмосферу, создающуюся не только фабулой, но и самой манерой повествования. Личный повествователь уже в экспозиции повести (рассказ ведется от первого лица) предстает человеком с богатым воображением, знающим историю (он воображает и прошлое этих мест), умеющим наслаждаться природой, но главное — *тонко чувствующим* и старающимся заразить этими чувствами читателя. Почти каждый попадающий в его поле зрения предмет или явление удостоивается оценочного восклицания, эмоционального эпитета. Окружающий мир представляется экраном, на который проецируются его эмоции.

Сентиментальная пастораль поразила и убедила современников: «Бедную Лизу» восприняли не только как литературный образец, но и как реальную историю, быль.

Под влиянием Карамзина в русской литературе рубежа XVII—XIX веков появилась целая галерея прекрасных и бедных девушек: «Несчастливая Лиза», «Бедная Маша», «История бедной Марьи», «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор», «Софья», «Инна», «Варенька». Карамзин оказался переходной фигурой между XVIII и XIX веком. Основатель сентиментализма, искусства, обращенного к частному миру, в самом начале нового века покинул литературу ради государственных занятий, став, как говорил Пушкин, «последним летописцем» и первым историком.

На рубеже XVIII и XIX веков развитие европейской и русской литературы практически синхронизировалось. Не осуществленная до конца в общественной жизни, экономике, политике, петровская идея сближения с Европой наиболее полное воплощение нашла именно в литературе. Этот век определяется сменой и борьбой двух художественных методов/ направлений, *Больших Стилей*.

1800–1840-е годы — эпоха романтизма. Наиболее мощное развитие направление получает в Германии (от Л. Тика и Новалиса до Э. Т. А. Гофмана и Г. Гейне), Франции (Ж. де Сталь, В. Гюго, Ж. Санд), Англии (Дж. Китс, Дж. Г. Байрон, В. Скотт.), но захватывает и славянские страны (А. Мицкевич), и даже США (Э. По).

Родоначальником *русского романтизма* считается В. А. Жуковский, первые произведения которого появляются в самом начале нового века. Однако, многие его романтические произведения были переводами, причем они изображали жизнь человеческой души в спокойном, меланхолическом тоне. Характерная для Жуковского поэзия «чувства и сердечного воображения» была еще весьма близка карамзинской чувствительности (поэтому создатель исторической поэтики А. Н. Веселовский считал его еще сентименталистом; иногда его метод определяют как *предромантизм*).

Новое искусство оказалось очень трудно определить. «Романтизм как домовый, многие верят ему; убеждение есть, что он существует; но где его приметить, как обозначить его, как наткнуться на него палец?»¹⁷ — пошутил П. А. Вяземский как раз в письме В. А. Жуковскому.

Подлинный романтизм начинается с протеста, вызова, бунта, борьбы с предшествующим искусством. «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам! Собьем эту старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов, или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету, — утверждал вождь французских романтиков В. Гюго в предисловии к драме «Кромвель» (1827). — Поэт <...> должен советоваться только с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа»¹⁸.

Главным противником романтизма стал не ближайший по времени сентиментализм, а классицизм с его за два века разработанной поэтикой и системой. В спорах о *классическом* и *романтическом* искусстве проходит первая четверть века.

Романтики продолжают разрабатывать уже утвердившиеся в сентиментализме лирические жанры, позволяющие изобразить жизнь души: элегию и послание. Но этого было явно недо-

¹⁷ Русский архив. 1900. Кн. 1. Вып. 2. С. 193 (23 декабря 1824 г.).

¹⁸ Гюго В. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 14. М., 1956, С. 105–106.

статочно. Круг их интересов расширяется, захватывая другие жанры. На месте сентиментальной повести появляются романтическая поэма и роман в нескольких жанровых разновидностях (психологический, исторический). Классическая трагедия, изображавшая, как правило, конфликт чувства и долга, общественные страсти, превращается в романтическую трагедию, изображающую внутренние противоречия личности: любовь, предательство, разочарование.

Герой романтизма предстает противоречивой, мятежной личностью, близкой автору по характеру, отношению к миру, его alter ego («вторым Я»). Обычным для него становится неприятие не просто быта, но и мира вообще, стремление куда-то вдаль. Поэтому в романтических поэмах и романах часто присутствует мотив бегства и описание необычных, экзотических хронотопов. (Так, Меккой, священным местом многих русских романтиков, становится Юг, далекие Кавказ и Крым.)

В своем свободном исследовании романтики испытывают и нравственные границы между добром и злом, изображая героев, престаупающих привычные нормы, — бродяг, разбойников, преступников.

В круг русских романтиков входят очень разные художники — эпикуреец и воин К. Д. Батюшков, поэт-философ Е. А. Баратынский, декабристы поэт К. Ф. Рылеев и прозаик А. А. Бестужев-Марлинский. Но главными фигурами русского романтизма оказываются писатели, для которых этот метод — лишь ранний этап в их литературном развитии: Пушкин, Гоголь, Лермонтов.

Вершинами русского романтизма являются лирика Пушкина и так называемые «южные поэмы» первой половины 1820-х годов («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»), ранняя лирика Лермонтова и его поэмы «Мцыри» и «Демон», гоголевские повести «Вечера на хуторе близ Диканьки», повести «Вий» и «Страшная месть» из сборника «Миргород».

Романтизм оказался полосой, полем, через которое прошла практически вся русская литература первой четверти XIX века, чтобы двинуться дальше, к изображению и осмыслению не только дальнего, но и *близкого*, «мира за окном»: деревенского поместья («Старосветские помещики»), столичной квартиры в центре («Невский проспект»), домика на окраине («Домик в Коломне») или того же Кавказа, изображенного с иной, совсем не экзотической точки зрения («Герой нашего времени»).

Начало нового этапа, реализма, обычно датируют 1820-ми годами. Таким образом, приблизительно два десятилетия, проходят в непримиримой на первый взгляд борьбе, а точнее говоря во взаимодействии романтизма и реализма В европейских литературах манифесты реализма («Предисловие к „Человеческой комедии“» О. де Бальзака, 1842) и наиболее характерные и показательные произведения (сам этот грандиозный прозаический цикл, романы Стендаля, Ч. Диккенса) относят к 1840-м годам. Однако русский реализм принято датировать полутора десятилетиями ранее, серединой 1820-х годов, когда практически одновременно появляются «Горе от ума» и «Борис Годунов», а также начинается работа над «Евгением Онегиным».

Реализм не отрицает романтизм, не борется с ним, как бурные романтики боролись с классиками, а продолжает его, вбирает в себя, использует важнейшие его достижения: психологизм, историзм, жанровую и словесную свободу. «Он <реализм> взял человека романтизма со всей сложностью его психики и поместил его вместе с его душой и всем миром ее — в объективный мир, — и объективный мир оказался основой и человека романтизма, и его души, и того, как в ней отразился весь мир. Он объяснил даже самого романтика историей и обществом. <...> Субъективное романтизма не отменилось, а обросло плотью объективного, получило объяснение в истории и социальной жизни. Люди-индивидуальности стали людьми-типами. Национальная культура стала сама фактом истории и дифференцировалась в объективных условиях социальной борьбы. Метафизическая тавтология распалась. Реализм XIX столетия родился»¹⁹. Примечательно, что Пушкин называет метод «Бориса Годунова» *истинным романтизмом*.

Изобразить мир и понять, объяснить его — вот две главные задачи реалистов. Этим принципам писатели-реалисты придали не причудливо-экзотический, а социально детерминированный характер. Романтики, как правило, живописали разные исторические эпохи и современность. Реалисты перешли к разным способам *объяснения* человека и мира, синтезируя, таким образом, рациональные устремления классицизма и психологические открытия романтизма.

Писатели-реалисты реабилитировали действительность во всех ее аспектах. Помимо необычных, странных, экзотичес-

¹⁹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 88–89, 236.

ких героев в литературе появились другие герои: крестьяне, бедные чиновники, разночинцы-интеллигенты. Фабулы, основанные на тайне, дополнились сюжетами из обыденной жизни. Таинственные, экзотические хронотопы сменились хронотопами петербургских углов, провинциального города, большой дороги. Художественная речь расширилась и обогатилась за счет разговорной и диалектной лексики. «Литература — это сокращенная вселенная», — утверждал М. Е. Салтыков-Щедрин.

Вселенные классицизма и даже романтизма все-таки были слишком сокращены: целые пласты современной и исторической жизни остались для этих художественных методов закрытыми. Реалисты действуют как путешественники эпохи великих географических открытий, наносящие на карту новые земли, которые, правда, чаще всего находятся не где-то далеко, за горами и морями, а совсем рядом, за окном. Только в реалистическую эпоху литература действительно становится *сокращенной вселенной*: на глобусе или карте не остается белых пятен.

Об этом, используя как раз географическое сравнение, говорил В. Г. Белинский, главный теоретик раннего русского реализма: «Мир возмужал: ему нужен не пестрый kaleidoscope воображения, а микроскоп и телескоп разума, сближающий его с отдаленным, делающий для него видимым невидимое. Действительность — вот лозунг и последнее слово современного мира! Действительность в фактах, в знании, убеждениях чувства, в заключениях ума, — во всем и везде действительность есть первое и последнее слово нашего века. Он знает, что лучше на карте Африки оставить пустое место, чем заставить вытекать Нигер из облаков или из радуги. И сколько отважных путешественников жертвует жизнью из географического факта, лишь бы доказать его действительность! Для нашего века открыть песчаную пустыню, действительно существующую, более важное приобретение, чем верить существованию Эльдорадо, которого не видали ничьи смертные очи»²⁰.

Выполнить задачу всестороннего описания действительности мог только универсальный жанр, возникший в эпоху Возрождения, но лишь теперь осознавший свою настоящую задачу. Формой времени становится *роман*.

²⁰ Белинский В. Г. Речь о критике (1842) // Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 5. С. 64.

«Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии. В них заключилась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причины этого — в самой сущности романа и повести, как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списываньем с натуры. <...> Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным»²¹.

«Поэзия действительности», реализм становится основным художественным методом и ведущим направлением XIX века, объединяя в общий ряд, направление, Большой Стиль романы О. де Бальзака и Г. Флобера, Ч. Диккенса и Теккерея, русских романистов от Лермонтова и Гоголя до Толстого и Достоевского.

В советской теории и истории литературы было принято подчеркивать разоблачающий характер, пафос отрицания, будто бы доминирующий в реализме XIX века. Поэтому его, как правило, называли *критическим реализмом*. Однако пафос утверждения, опирающийся то на христианские, то на социально-утопические идеи, был столь же необходимой составляющей художественной философии этого метода/направления. Поэтому логичнее называть его просто *реализмом XIX века*, *классическим реализмом* или реализмом без эпитетов, противопоставляя, таким образом, реализму с эпитетами: ренессансный, просветительский, социалистический.

Очередная смена направленной доминанты происходит на рубеже XIX и XX веков и отличается резким своеобразием. Во-первых, культура и литература опережают историю: настоящий XX век начинается здесь не после 1914 года, а уже в последнем десятилетии XIX века. Во-вторых, в эту новую эпоху мы сталкиваемся не с четкой оппозицией (классицизм — романтизм, романтизм — реализм), а с размытым множеством противостоящих классическому реализму направлений и стилей, объединяемых общим определением *модернизм*.

Целью модернизма, о чем свидетельствует уже его название (франц. *moderne* — новейший, современный), становится обоснование принципов нового искусства, отвечающего современности. Современность модернисты понимают как время, ког-

²¹ Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Там же. Т. 8. С. 371.

да основные моральные и художественные ценности потеряли прежнее значение, и поэтому искусство нужно строить на новых принципах, искать новые пути. Модернисты ориентируются на городскую, урбанистическую культуру вместо культуры деревенской, пытаются использовать в своем творчестве принципы современной науки (теорию относительности А. Эйнштейна, позднее — психоанализ З. Фрейда), но, с другой стороны, часто говорят об исчерпанности рационалистического подхода к действительности, характерного для реализма, и воспевают иррациональность бытия, бездны сознания, стихийный порыв.

Модернизм пытался создать целостное мировоззрение из противоположностей: науки и «новой», светской религии, ориентации на старую традицию и разрыва с традицией ближайшей, интереса к глубинам человеческого сознания и воспевания поглощающей личность «массы».

Модернистский круг интересов и комплекс мотивов хорошо представляет поэма Андрея Белого «Первое свидание» (1921), в которой он вспоминает начало века, времена своей юности:

Передо мною мир стоит
Мифологической проблемой:
Мне Менделеев говорит
Периодической системой;
Соединяет разум мой
Законы Бойля, Ван-дер-Вальса —
Со снами веющего вальса,
С богами зреющей тьмой:
Я вижу огненное море
Кипящих веществом существ;
Сижу в дыму лабораторий
Над разложением веществ...
<...>

— «Мир взлетит!» —
Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...

Мир — рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой;
Я — сын эфира, Человек, —
Свиваю со стези надмирной
Своей порфирию эфирной
За миром мир, за веком век.

Из непотухнувшего гула,
Взметая брызги, взвой огня,
Волною музыки меня
Стихия жизни оплеснула:
Из летаргического сна
В разрыв трагической культуры,
Где бездна гибельна (без дна!),
Я, ахнув, рухнул в сумрак хмурый...

На модернизме исследование рвущегося в опытах Кюри и взлетающего в философии Ницше мира не заканчивается. Следующий шаг к бездне (или в бездну) делает *авангард*.

Авангард — очередной этап художественного эксперимента, предельный, радикальный вариант модернизма, новая ступень разрыва с классической традицией, с «миметической поэтикой», основанной на идеях познаваемости мира и искусства как подражания. Крайние авангардисты понимают искусство уже не как художественную деятельность, а как непосредственное действие, прямой способ воздействия на публику, провокацию читателя-зрителя.

Авангардисты воспринимают как своих противников не только писателей-реалистов, но и модернистов, с их точки зрения слишком зависимых от прежних традиций. Начало русского авангарда приходится на 1910-е годы.

С эпохой рубежа веков обычно связывают и еще одно общее типологическое понятие — *декадентство*, *декаданс* (франц. *decadence* — упадок). Однако ему трудно придать типологический характер. Декадентов определяют, скорее, не по формальным, эстетическим, а по мировоззренческим и тематическим признакам. Это настроение, психологическая окраска переходного времени. Тоска, разочарование, неверие в идеалы, болезнь, смерть были как любимыми темами декадентской литературы, так и психологическими характеристиками их авторов. Группу французских декадентов не случайно называли «проклятыми поэтами».

Однако декадентство конца XIX века — лишь одна переходная эпоха, частный случай вселенского разочарования, «мировой скорби», отраженной в художественных образах. Каждая эпоха, подходя к концу, рождает свой декаданс.

Декаданс, модернизм, авангард, таким образом, мировоззренческие и культурологические понятия, имеющие от-

ношение к разным родам искусства. Декаданс — преддверие и составная часть некоторых модернистских направлений в состоянии кризиса, падения. Авангард — их передовая линия.

Они воплощаются в конкретных направлениях/методах/стилях.

Эволюция больших, определившихся стилей строится по цепочке *символизм* (искусство модерна) — *футуризм* (первое авангардистское направление).

Символизм сначала появляется во французской литературе (в 1886 г. французский поэт Ж. Мореас придумывает термин и публикует «Манифест символизма»), но уже менее через десятилетие становится претендующим на доминирование в русской литературе. В 1892 году Д. С. Мережковский (1866–1941) читает публичную лекцию «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (в следующем году она будет издана) и публикует стихотворный сборник «Символы». В 1894–1895 годах выходят три выпуска сборника «Русские символисты», большую часть стихов в которых, как впоследствии оказалось, представил под разными псевдонимами Валерий Брюсов.

Парадокс символизма как художественного метода заключается в том, что его главное свойство, доминирующая черта с самого начала была определена не совсем точно. «Разница между реализмом и символизмом (в узком значении этого слова, как известного предреволюционного направления в искусстве) вовсе не структурная, но предметная, содержательная. Символисты просто интересовались другими предметами изображения, не теми, которыми интересуется реализм. Но использование идейно-образной системы <...> совершенно одно и то же и в полноценном реализме, и у символистов»²², — заметил, но уже через много лет, философ.

Поэтому главный принцип символизма можно обозначить как *двоемирие* (или *многомирие*). По видимым подробностям окружающего мира художник-символист должен был почувствовать и изобразить иной мир, о котором он грезит, который предчувствует и угадывает.

²² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство». 2-е изд. М., 1995. С. 136.

«Смотреть *сквозь что-либо* — значит быть символистом. *Глядя сквозь* я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен»²³.

«Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. <...> Быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...»²⁴.

Эту мысль символисты выражали не только в статьях, но и в стихах-манифестах:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

(«Милый друг, иль ты не видишь...», 1892)

Главный учитель русских символистов Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900) рассматривает видимое лишь как отблеск, тень незримого. Реальность окружающего мира оказывается для поэта лишь призраком мира Иного.

Второй, наряду с Мережковским, основоположник русского символизма В. Я. Брюсов доводит эту мысль до абсолютной наглядности:

Четкие линии гор;
Бледно-неверное море...
Гаснет восторженный взор,
Тонет в бессильном просторе.

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!

(«Скитания», 1896)

Перед созданным воображением художника идеальным миром вечная, казалось бы, природа — бескрайнее море и степь, нерушимые скалы — оказывается всего лишь прахом:

²³ Белый Андрей. «Вишневы сад» (1904) // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 364.

²⁴ Блок А. А. О современном состоянии русского символизма (март–апрель 1910 г.) // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 433.

пылью, сухой гнилью, тленом (такие синонимы дает Словарь В. И. Даля).

Символ как таковой в этой картине мира становится *посредником, инструментом*, медиатором, с помощью которого поэт намекает читателю на ценности другого мира, «раскрывая в вещах окружающей действительности <...> знамения иной действительности»²⁵.

«Символы — окна в Вечность»²⁶, — еще короче формулирует ту же идею А. Белый.

Символисты, как мы видим, дают сложные или метафорические определения символа. Между тем в традиционной, старой поэтике было достаточно простое определение, которое может быть полезно и для понимания этой категории у символистов. *Символ — многозначное иносказание*. Символ — образ, который, в отличие от аллегии, допускает несколько толкований, причем они определяются не только культурным контекстом, но индивидуальным замыслом автора. Утверждая в общем плане бесконечность, бездонность символа, символисты все равно вынуждены были ограничиться конечным числом его пониманий, интерпретаций.

Создавая образ поэта как Теурга, религиозного подвижника, светского священника, символисты вернули в искусство один важный принцип, которым когда-то отличались романтики. Вообще, символизм больше всего напоминает романтическое искусство, кажется «вторым изданием» романтизма с его принципом жизни как книги.

О противоречивой роли этого принципа написал В. Ф. Ходасевич: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства».

²⁵ Иванов В. И. Две стихии в современном символизме (1908) // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143.

²⁶ Белый Андрей. Символизм как миропонимание // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. С. 212.

Однако эта *вечная правда*, продолжает Ходасевич, перерастала в *великое заблуждение символизма, его смертный грех*: «От каждого, вступавшего в орден (а символизм в известном смысле был орденом), требовалось лишь непрерывное горение, движение — безразлично во имя чего. Все пути были открыты с одной лишь обязанностью — идти как можно быстрее и как можно дальше. Это был единственный, основной догмат. Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь *полнота одержимости* (выделено автором. — И. С.). <...>

Знали, что играют, — но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. „Истекаю клюквенным соком!“ — кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящей кровью»²⁷.

Футуризм как первое авангардистское направление в Европе также начинается с публикации в Париже «Манифеста футуризма» (1909) итальянского поэта Ф. Т. Маринетти. Через три года европейская новинка превратилась в русское изобретение. Группа молодых поэтов и художников (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников) разразилась целой серией аналогичных программных манифестов-листовок («Пощечина общественному вкусу», 1912; «Слово как таковое», 1913; «Буква как таковая», 1913).

Уже в этих первых футуристических выступлениях можно отметить несколько важных особенностей будущего направления, отличающих его даже от ближайших предшественников.

Символисты писали свои статьи и манифесты индивидуально, от первого лица. «Пощечина общественному вкусу» подписана четырьмя авторами (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников), то есть выражает *коллективное мнение*: «Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования».

Символизм, отрицая одни традиции, опирался на другие: подобно предшествующим направлениям, он еще жил *идеями преемственности*. Футуризм радикально, резко противопоставляет себя *традиции как таковой*. Поэтому для футуристов нет принципиальной разницы между старыми классиками Пушкиным и Достоевским, новым реалистом Буниным, символистами Блоком и Брюсовым, представителями массовой ли-

²⁷ Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты (1928) // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 7.

тературы, юмористами Аркадием Аверченко и Сашей Черным. Футуристы устраивают «вселенскую смазь», скопом бросают с парохода современности всю предшествующую литературу. Футуризм — уже не только модернизм, но еще и *авангард*, главным для него является пафос *разрыва с прошлым* и бросок в неизвестное будущее.

Футуризм носит сознательно *провоцирующий характер*, раздражает, эпатирует, дразнит публику. Поэтому, в отличие от символистских статей, предназначенных для чтения, неспешного обдумывания, футуристские манифесты, скорее, были рассчитаны на живую реакцию публики, они либо печатались в виде листовок-брошюр, либо оглашались в выступлениях, с которыми футуристы объездили всю Россию. Футуристы не столько создают аргументированный текст, сколько выдвигают, выкрикивают лозунги, направленные на то, чтобы оказать *непосредственное воздействие* (чаще всего — вызвать отторжение и полемику).

Что же предлагали авторы «Пощечины общественному вкусу» (они называли себя *кубофутуристами*, в отличие от более традиционных *эгофутуристов*, вождем которых был Игорь Северянин), бросив всю предшествующую литературу с парохода современности и расчистив место для неизвестного будущего?

«*Слово как таковое*». Так назывался следующий манифест кубофутуристов, подписанный уже только двумя авторами, А. Крученых и В. Хлебниковым, но созданный, вероятно, Алексеем Елисеевичем Крученых (1886–1968), которого называли «букой русской литературы».

Основой манифеста стало такое сопоставление.

«У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па-па-па
пи-пи-пи
ти-ти-ти

и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок.
Мы дали образец иного звука и словосочетания:

дыр, бул, шыл,
убещур
скум
вы со бу
р л эз

(Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина)²⁸.

Крученых одним ударом справляется и с Лермонтовым (процитировано его стихотворение «Ангел»), и с Пушкиным, цитируя в качестве образца собственное пятистишие. Оно состоит даже не из слов, а из фонетических сочетаний с разрушенными семантикой и грамматикой. Такой тип речи футуристы называли *заумный язык*, *заумь* (термин, придуманный Хлебниковым).

«Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык...» («Слово как таковое»)²⁹.

Радикальный, предельный характер авангардистского эксперимента Крученых быстро обнаружил свою исчерпанность. Заумные стихи Крученых и других футуристов были эффектны как одноразовый жест, но невозможны как постоянная художественная практика. «Кубофутуристы творят не сочетания слов, но сочетания звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту „слова как такового“, в действительности прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто»³⁰, — утверждал один из первых критиков футуризма.

Вероятно, по этой причине другие подписанты манифестов в своей художественной практике избрали путь, существенно отличный от крученыховской зауми.

²⁸ Слово как таковое // Критика русского постсимволизма. М., 2002. С. 234.

²⁹ Там же. С. 236.

³⁰ Россиянский М. Перчатка кубофутуристам (1914) // Там же. С. 285.

В. Хлебников предлагал «сделать заумный язык разумным». В его варианте заумь — это не освобождение от смысла, а, напротив, тотальная *семантизация всех элементов языка*, включая фонетику; и не личная причуда, а глубинное, уходящее в историческое прошлое свойство языка, способное вновь объединить человечество. «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы „азбучных истин“, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева. <...> Таким образом, заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей»³¹, — утверждал Хлебников.

Особое истолкование футуризма предложил и В. Маяковский. Его футуризм был прежде всего *поэзией города* и опытом *новой живописи словом и новых ритмов*.

Однако общую логику программной эволюции от символизма мы можем изобразить как движения от *двоемрия* к *плоскостному видению этого мира*, от многозначного *символа* к *слову как таковому*.

При этом обозначенной оппозицией символизм — футуризм типология модернистской эпохи, как уже сказано ранее, далеко не исчерпывается.

В Европе наряду с символизмом в первой трети XX века существовали *экспрессионизм* (искусство деформирующе-выразительного образа), *дадаизм* (от франц. *dada* — бессмысленный детский лепет), *сюрреализм* (направленный на выражение в литературе и живописи сферы подсознательного).

Собственно русскими направленческими изобретениями были *акмеизм* (опыт *новой предметности*, противопоставленный, как и футуристическое словотворчество, символистскому двоемирию), *имажинизм* (близкое экспрессионизму искусство выразительного образа, образа как такового), *неореализм* (его придумал и обосновал Е. И. Замятин).

«Вы помните пример: облака на вершине высокой горы. Писатели-реалисты принимали облака так, как они видели: розовые, золотые — или грозные, черные. Писатели-символисты имели мужество взобраться на вершину и убедиться, что нет ни розовых, ни золотых, а только один туман, слякоть. Писатели-новореалисты были на вершине вместе с символистами и видели, что облака — туман. Но спустившись с горы — они

³¹ Хлебников В. Наша основа (1919) // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 624, 628.

имели мужество сказать: „Пусть туман — все-таки весело“. И вот в произведениях писателей-неореалистов мы находим *действенное, активное* отрицание жизни — во имя борьбы за лучшую жизнь. <...> Реалисты жили в жизни, символисты имели мужество *уйти от жизни*, новореалисты имели *мужество вернуться к жизни*. Но они вернулись к жизни, может быть, слишком знающими, слишком мудрыми. И оттого у большинства из них — *нет религии*. Есть два способа *преодолеть трагедию жизни*: религия или ирония. Неореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека»³².

Однако большими (в том числе национальными) методами/стилями типология модернизма не исчерпывается. Открыв изданный в 1924 году сборник «Литературные манифесты. От символизма до „Октября“», мы обнаружим там декларации биокосмизма, люминизма, формлибризма, фуизма и, наконец, ничевоков, с программным лозунгом: «Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте!»³³.

Таким образом, в искусстве модернизма понятие метода/стиля приобретает зачастую не аналитический, а игровой и провокативный характер. Манифесты становятся способом организации направлений и художественных групп, творческая практика которых либо вовсе отсутствует, либо определяется какими-то иными, непрограммными принципами. Многих значительных авторов метод не улавливает, а их самих — не устраивает.

Когда в середине 1920-х годов была выпущена подводящая итоги Серебряного века и первых советских лет поэтическая антология³⁴, в ней лишь пять разделов из девяти оказались групповыми («предтечи символизма», символисты, акмеисты, футуристы, имажинисты). Другие создатели ширококвотельных манифестов в книгу включены не были, ибо «в области поэзии почти ничем себя не проявили или проявили очень слабо». Зато, наряду с тематическими блоками «Предтечи революционной поэзии», «Крестьянские поэты», «Пролетарские поэты», в книге появился раздел «Поэты, не связанные с опре-

³² Замятин Е. И. Очерк новейшей русской литературы» (1918) // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 2011. С. 303–305.

³³ Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001. С. 294.

³⁴ См.: Русская поэзия: Антология русской лирики от символизма до наших дней / Сост. И. Ежов и В. Шамшурин. М., 1925 (репринт — М., 1991).

деленными группами», куда, между прочим, попали И. Бунин, М. Кузмин, М. Цветаева.

Столь же трудно разобраться с прозаиками. М. Булгаков в «Белой гвардии», «Роковых яйцах» и «Мастере и Маргарите», кажется, пользуется разными методами. Аналогично обстоит дело с А. Платоновым. «Чевенгур» и «Фро» разделены несколькими годами, но могли быть написаны в разные эпохи.

Значение художественного метода в литературе XX века вообще и в советской литературе в частности становится иным. Большие поэты и писатели используют огромное богатство литературных приемов, выработанных в разные эпохи, и создают оригинальные произведения, в которых важнее оказывается не характеристика метода или направления, а индивидуальный замысел. Лагерь поэтов и прозаиков «вне направлений» чрезвычайно расширяется, в него попадают крупнейшие писатели эпохи.

Однако и в это время предпринимается попытка продолжить привычную типологию, предложить не только большой, но итоговый, универсальный, заключительный метод/стиль.

В августе 1934 года собирается Первый всесоюзный съезд советских писателей, на котором было объявлено о едином методе художественного творчества, получившем название *социалистический реализм*.

М. Горький, который был на съезде главным докладчиком, утверждал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле»³⁵.

В уставе Союза советских писателей социалистический реализм был определен как «основной метод» литературы, искусства и критики, требующий от художника «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» и ставящий задачу «воспитания трудящихся в духе социализма».

Почти семьдесят лет социалистический реализм считался основным методом советской литературы. Ему была подыскана благородная предыстория (первым произведением и образцом метода считался роман М. Горького «Мать»), представлены его

³⁵ Горький М. Советская литература // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 27. М., 1953. С. 330.

великие завоевания (поэзия Маяковского, «Разгром» А. А. Фадеева, «Поднятая целина» М. А. Шолохова, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского), обнаружено его международное значение (творчество французского писателя Л. Арагона, турка Н. Хикмета, чилийца П. Неруды).

Однако характеристика метода и способы его использования резко отличали его от предшествующих больших методов/стилей и, напротив, напоминали конструкции модернистской эпохи. Классицизм, романтизм, реализм сначала возникали как художественная реальность, в конкретных произведениях, а потом получали эстетическую формулировку. Социалистический реализм был сконструирован, объявлен, а потом последовали попытки его воплощения в жизнь. Конкретные установки этого метода — изображение действительности в свете идеала, четкое противопоставление «добра» и «зла», обязательное наличие «положительного героя» — противопоставляют этот метод классическому реализму XIX века и обнаруживают совсем другого его родственника.

«По своему герою, содержанию, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX. Сами того не подозревая, мы перепрыгиваем через голову отцов и развиваем традиции дедов»³⁶. С этой точки зрения новый метод оказывается возвращением в прошлое, социалистическим классицизмом.

Еще важнее была другая особенность метода. Существенное значение в нем с самого начала имели не только художественные, но идеологические характеристики (революционное развитие, воспитание трудящихся). Социалистический реализм часто понимался как почетный знак, которым награждали писателя за усердие и хорошее поведение. Позднее защитники метода всячески расширяли его значение, говоря о «народности», «социалистическом гуманизме», «эстетически открытой системе», но так и не смогли ответить на два важных вопроса: «В чем принципиальное отличие этого реализма от реализма классического?», «Почему многие великие писатели советской эпохи, причем прожившие жизнь в СССР, так и не удостоились чести стать социалистическими реалистами?»

³⁶ Синявский А. Д. Что такое социалистический реализм (1957) // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М., 1990. С. 447.

Социалистический реализм, однако, — не миф, но реальность советской литературы 1930–1980-х годов. Но параллельно существовало множество писателей, которые не разделяли его принципы или были просто равнодушны к ним. Метод, «неистовым ревнителям» ранних советских лет представлявшийся расширяющимся континентом, который в конце концов заполнит весь земной шар, оказался маленьким островом, смытым историческими тайфунами конца XX столетия. «Социалистический реализм», который считали вершиной развития всей мировой литературы, с течением времени превратился в историко-литературное понятие, мало что поясняющее не только в настоящем, но и в прошлом.

Последней эпохой, сменившей модернизм в европейской культуре 1860-х годов, а в русской — с середины 1980-х, был объявлен постмодернизм. Философским основанием постмодернизма стала идея всеобщей относительности, релятивизма.

Прежняя культура строилась по принципу дерева, — рассуждают постмодернисты (не случайно Мировое древо — один из древнейших символов мира). В дереве четко различаются ствол, большие и малые ветви, листья, основной корень и корневая система. Точно так же и мир понимался целостно, иерархически: в нем существовала структурная основа, можно было различить центр и периферию, более и менее важные вещи.

В эпоху постмодернизма «мир потерял свой стержень», превратился в хаотичный набор предметов, явлений и признаков. Его метафорическим образом становится *ризом* (от франц. *rhizome* — корневище) — пучок корешков, луковица, которая может принимать любые формы и принципиально отменяет понятие центра, следовательно, противопоставление главного и второстепенного (эту теорию придумали и обосновали французы Ж. Делез и Ф. Гваттари, 1976).

Поэтому идеи, которые волновали старых философов, — о соотношении объективного бытия и сознания, добра и зла, истины и красоты, — безнадежно устарели. В новую эпоху исчезли культурные границы между «верхом» и «низом», истину установить невозможно, она сменилась разнообразием частных, индивидуальных мнений.

В литературе же писатель имеет дело не с характерами и событиями, а только со словами. Причем все слова уже давно сказаны, все произведения написаны, мир литературы представляет огромный, но замкнутый *интертекст*, который каждый автор может только повторять, иронически цитировать

(ведь серьезный разговор о важных вещах уже невозможен). Впрочем, постмодернисты провозгласили «смерть автора», и этого субъекта они чаще называют переписчиком, «скриптором», потому что он повторяет уже кем-то сказанные слова и не имеет ни образа, ни индивидуальности, превращаясь в анонима, не-личность.

Попробуем в виде кратких формулировок обозначить различие между тремя культурными эпохами, которые сменяли друг друга и одновременно сосуществовали в XX веке.

Миметическая поэтика (реализм, неореализм, акмеизм): «*Мир — есть. А художественное произведение — отражение, свидетельство о нем, истина о мире.*»

Модернизм в его авангардистском варианте: «*Мир есть текст, представляющий намерение создателя, правду творца.*»

Постмодернизм: «*Мир есть интертекст, созданный неизвестно кем и неизвестно для чего, поэтому можно лишь играть с текстом, бесконечно цитировать его, не ставя вопроса ни об истине, ни о правде.*»

Различие противоположных, уже не авторских, а читательских позиций можно определить путем трансформации гениально простой и точной пушкинской формулировки.

«Над вымыслом слезами обольюсь» — вот позиция читателя-реалиста. Понимая природу искусства (вымысел), он относится к нему как к особой реальности и проливает искренние, реальные слезы. Читатель-модернист отрицает реальность вымысла, превращает его в чистую фикцию, но еще может проливать реальные слезы. Читатель-постмодернист смеется и над вымыслом, и над слезами.

Постмодернисты правы прежде всего в том, что мир меняется, меняется в нем место культуры и литературы. Современную ситуацию можно назвать мозаичной культурой. Но в этой мозаике должно быть место и традиционным представлениям о традиции, оригинальности, истине.

Итак, описание литературного процесса мы можем проводить на разных уровнях.

Глобально-исторический подход позволяет выделить древность, Средневековье, Новое и Новейшее время.

Культурная периодизация с географическим оттенком позволяет дифференцировать исходную схему: культура Дальнего и Ближнего Востока, европейская культура; культура Греции и Рима, ранняя, классическая и поздняя античность или Средневековье. А в Новом времени возникает еще более конкретная

последовательность «эпох» второго или даже третьего порядка: Возрождение — XVII век — Просвещение — XIX век — XX век.

Переходя на следующий уровень художественных методов/направлений, мы получаем такую последовательность: ренессансный реализм (или просто стиль Возрождения) — барокко — классицизм — реализм Просвещения — сентиментализм — романтизм — классический реализм XIX века — символизм — футуризм — и т. д. (в каждой национальной литературе набор модернистских методов будет несколько иной).

Существуют попытки увидеть в этом движении и смене некую общую закономерность, обнаружить объективные, независимые от воли отдельной творческой личности доминанты культурного развития.

Русско-американский социолог П. А. Сорокин (1889–1968) строил свою универсальную концепцию «социальной и культурной динамики» на постоянном колебании (флуктуациях) искусства между идеациональной (сверхчувственной), чувственной и смешанной, интегральной (первоначально она называлась идеалистической) фазами. В последнем варианте его знаменитой социологической книги (1957) констатируется «нарастающий упадок чувственной культуры, общества и человека» и осторожно предсказано «появление и постепенный рост первых компонентов нового (идеационального или идеалистического) социокультурного строя»³⁷.

Примерно в то же время русско-немецкий историк литературы Д. И. Чижевский (1894–1977) придумал другую схему сосуществования больших литературных стилей, получившую именование «маятник Чижевского». Ученый выделил в культуре три пары понятий: ренессанс — барокко, классицизм — романтизм, реализм — модернизм. Первый член каждой оппозиции ориентирован на содержание и тяготеет к простоте, второй — культивирует форму и имеет склонность к усложненности. Причем амплитуда «маятника», колебания между противоположностями по мере исторического развития увеличиваются: ренессанс и барокко тесно взаимосвязаны, имеют много переходных форм; реализм и модернизм враждебны и непримиримы, разделены непреодолимым барьером.

³⁷ Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000. С. 746.

В сравнительно недавнем коллективном труде по исторической поэтике развитие литературы тоже укладывается в трехчленную схему, но уже не маятниковую, а однонаправленную, «осевую» (теорию «осевого времени» развивал английский историк А. Тойнби).

«Предварительно и в известной мере условно — в качестве всеохватывающих и особенно значимых для исторической поэтики — нами выделяются, однако, три наиболее общих и устойчивых типа художественного сознания: 1) архаический, или мифопоэтический, 2) традиционалистский, или нормативный, 3) индивидуально-творческий, или исторический (т. е. опирающийся на принцип историзма). Хронологические рубежи между этими типами сознания определены в целом двумя важнейшими социально-культурными переворотами в мировой истории: в VI–V вв. до н. э. (т. н. „осевое время“ Древности, характеризующееся возникновением новых форм государственности и идеологическими движениями, которые изменили интеллектуальный климат в различных частях тогдашнего цивилизованного мира) и в конце XVIII в. (время утверждения „индустриальной эпохи“ в ее глобальном масштабе)»³⁸.

Подобные схемы и характеристики отдельных эпох/методов/направлений/стилей позволяют нам увидеть общую картину развития литературы, первоначально систематизировать авторов и тексты. Но конкретный смысл произведения подобными определениями не улавливается, выходит за границы породившего его направления. Любой, даже плохой роман богаче даже самой правильной схемы. Мы читаем не направления, а произведения.

Категории направления и метода настолько широки и абстрактны, что рассуждения о них часто превращаются в филологическую схоластику. Б. М. Эйхенбаум, получив вопрос № 21, который должен был обсуждаться на очередном международном съезде славистов, вспомнил свое формалистское «спецификаторское» прошлое и ответил на него не предметно, а резко полемически.

«Как произошел переход от романтизма к реалистической литературе в славянских странах в XX веке?» — Вопрос поставлен не как научная проблема, а как вопрос на экзамене —

³⁸ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 4.

с предполагаемым ответом. <...> Научное обсуждение вопросов о романтизме и реализме <...> требует коренного пересмотра традиционной и совершенно обветшавшей системы понятий, доставшихся нам от немецкой философии и давно утративших свое прежнее содержание. Где у Пушкина, Гоголя или Мицкевича „переход от романтизма к реализму“? Это знают только авторы школьных учебников. На материале славянских литератур еще яснее, чем на материале литератур немецкой или французской, видно несоответствие этих понятий и схем реальному процессу возникновения и воздействия художественных произведений»³⁹.

Сходным образом размышлял М. Л. Гаспаров: «Классицизм в школе (в вузе?) следовало бы изучать по Сумарокову, романтизм по Бенедиктову, реализм по Авдееву (самое большое — по Писемскому), чтобы на этом фоне большие писатели выступали сами по себе»⁴⁰.

Теория ориентирует нас в культурном пространстве, но настоящее объяснение автора и произведения «самих по себе» происходит уже на ином уровне — не классификации, а *интерпретации*.

³⁹ Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 458.

⁴⁰ Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 135.

Заключение

СЛУЖБА ПОНИМАНИЯ: АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Если филологию, о чем уже говорилось в первой главе, определять как службу понимания, то поэтика и риторика представляют собой применение к собственно художественным и нехудожественным текстам *герменевтики* — науки (или, если более скромно, практических навыков) понимания разных текстов.

Герменевтика исходит из того, что смысл текста не ясен и прозрачен, дан непосредственно, а для адекватного понимания нуждается в ряде процедур и приемов, в обучении специальным навыкам.

Язык художественного произведения даже более сложен, чем бытовая речь, поэтому поэтика имеет огромный специальный словарь для понимания смыслов.

Две основные ступени научного понимания смыслов — *анализ* и *интерпретация*.

Анализ — «исследовательское прочтение художественного текста, противостоящее, с одной стороны, интуитивному „вчувствованию“ и иллюстративному цитированию, а с другой — описательному вычленению приемов литературной техники»¹ — предполагает строгое, логическое рассмотрение, претендующее на общезначимость и воспроизводимость.

Интерпретация — искусство истолкования, имеющее уже более вероятностный, предположительный характер. «Интерпретация, скажем мы, это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом, в выявлении уровней значения, заключенных в буквальном

¹ Тюпа В. И. Анализ // Литературный энциклопедический словарь. С. 23.

значении. <... > Интерпретация имеет место там, где есть многосложный смысл, и именно в интерпретации обнаруживается множественность смыслов»².

Интерпретацию иногда разделяют на *грамматическую* (понимание всех элементов языковой структуры), *психологическую* (раскрытие отраженных в тексте намерений чувств адресанта) и *историческую* (реконструкция реальных обстоятельств создания текста).

«Соотношение между анализом как специфическим звеном литературоведческого исследования (собственно познание) и интерпретацией, предполагающей моменты избирательности, самовыражения и оценки, остается дискуссионной проблемой»³, — отмечает автор цитированной выше словарной статьи.

Некоторые литературоведы считают основным методом научного филологического исследования лишь анализ, отодвигая интерпретацию в область «ненаучной», субъективной критики. Однако таким образом поле литературоведческого исследования резко сужается. В филологии относительно немного областей (прежде всего — стиховедение), где широко применяется статистика и выводы имеют абсолютно объективный характер (у поэта Н. столько-то стихов написано пятистопным ямбом).

Даже в таких специальных и точных областях мы сталкиваемся с проблемами, в которых интуитивные ощущения можно подтвердить аргументами, но нельзя абсолютно строго доказать. Таково, скажем, понятие *семантического ореола метра*, о котором шла речь в четвертой главе.

Исследование ритмических вариаций пятистопного хорей и обнаружение связи этого размера с темой пути, возникшей благодаря лермонтовскому стихотворению «Выхожу один я на дорогу...», имеет разный характер. В первом случае выводы объективны и верифицируемы. Во втором мы не можем *проверить* исследователя на любом примере. Мы должны *поверить* корректности его отбора материала, его наблюдений и выводов, понимая, что, при всей убедительности, они — одно из возможных объяснений, которое может быть принято далеко не всеми.

Это четко формулирует и сам М. Л. Гаспаров: «Цель этой работы была одна: продемонстрировать на как можно более

² Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 2008. С. 51.

³ Тюпа В. И. Анализ. С. 23.

широком материале, что семантические ореолы стихотворных размеров существуют, возникают, эволюционируют, взаимодействуют.

Говорить о каких-нибудь законах этого возникновения, эволюции, взаимодействия казалось нам преждевременным; мы бережно отмечали все, что нам представлялось намечающимися закономерностями, но к поспешным обобщениям не стремились. Всякая наука начиналась когда-то как искусство: один и тот же опыт получался у хорошего экспериментатора и не получался у слабого. Только когда Галилей внес точные подсчеты в физику, а Лавуазье — в химию, эти отрасли знаний стали науками. Изучение ритма стиха давно освоило точные методы и стало самой научной областью филологии; изучение семантики еще очень далеко от точных методов и вынуждено довольствоваться не доказательностью, а убедительностью⁴.

Таким образом, если мы будем тщательно и последовательно избегать «субъективизма» в познании литературного произведения, в нашем распоряжении (сегодня или навсегда?) останется сравнительно узкая область метра и ритма (да и то лишь стихотворного, потому что существует еще ощущаемый, но пока практически не верифицируемый ритм прозы).

Естественно, реальное развитие не отвечает этому строгому критерию, и в работах по поэтике интерпретация, основанная на разных герменевтических процедурах, занимает большое место.

В классической поэтике, которой главным образом и посвящена эта книга, целью интерпретационных усилий был Автор (или «образ автора»), названный М. Л. Гаспаровым *конечным понятием*, к которому «могут быть возведены при анализе все средства выражения»⁵.

Ответ на вопрос «Чего хочет автор сказать этим художественным произведением?»⁶ был целью как школьных педагогических разборов, так и серьезных усилий исследователей.

«Цель теоретической науки об искусстве — постижение эстетической целостности художественных произведений, и

⁴ Гаспаров М. М. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. С. 16.

⁵ Гаспаров М. Л. Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 785.

⁶ Зощенко Мих. Землетрясение // Зощенко Мих. Собрание сочинений: <В 7 т. Т. 2.> Нервные люди. М., 2006. С. 589.

если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долг путь, по которому мы приблизимся к решению предстоящей проблемы. Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не нашли, так нужно искать. <...> В художественном произведении много идей — это правда, но за этой правдой следует другая: эти идеи здесь существуют во взаимной связи, в иерархической взаимозависимости и, следовательно, среди многих есть одна центральная, обобщающая, и для художника направляющая все остальное»⁷. (Об авторе, способах его проявления и выявления в художественном мире мы подробно говорили в главе, посвященной структуре литературного произведения.)

В эпоху модернизма и особенно постмодернизма текст постепенно отчуждался от автора (как мы помним, Р. Барт даже объявил о его — теоретической — смерти). Герменевтические усилия исследователей от поисков авторского смысла сместились к выявлению смысла текста «самого по себе» или к свободному читательскому ассоциированию по поводу текста.

Однако субъективизм читателя легко превращается в произвол и фактически ведет к уничтожению герменевтики. Поэтому даже исследователь, выступавший с концепцией *открытого произведения*⁸, позднее пришел к предупреждениям об опасности *гиперинтерпретации*, отменяющей вопрос об авторской интенции и объективном смысле произведения и заменяющей его исследовательским произволом.

Не случайно в очень давней, но по-прежнему актуальной работе А. П. Скафтымов вспомнил в связи с филологическим анализом об этическом критерии: «Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно же, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь художнику, только повторяет его в эстетическом переживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые развертывает в нем автор. Восприятие внутренней значимости факторов худо-

⁷ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы (1923) // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 28.

⁸ См.: Эко У. Открытое произведение (1967). СПб., 2004.

жественного произведения требует от исследователя отрешения от личных случайных вкусов и пристрастий»⁹.

Интерпретация последнего, «конечного» смысла любого целостного предмета поэтики (отдельного произведения, художественного мира писателя, историко-литературной эпохи или Большого Стиля) представляет собой движение по ступенькам понятий до тех пор, пока «нога» исследователя не зависнет над пустотой.

Особенность этого заключительного этапа интерпретации в том, что он должен быть выражен уже не на метаязыке, а на обыденном языке, что не отменяет критерия убедительности, но, напротив, делает его особенно необходимым.

Интерпретации произведений, переживших свою эпоху и оказавшихся в большом времени, бесконечны, но не безграничны. О них можно сказать то, что М. Л. Гаспаров заметил о символе: «В привычной поэтике слово „символ“ означало „многозначное иносказание“, в отличие от „аллегии“, однозначного иносказания»¹⁰.

Подобно тому как многозначность символа может быть исчислена, вокруг каждого текста, удостоившегося многократного обращения к нему исследователей, возникает *матрица интерпретаций*, организованных одной или несколькими «сильными» идеями.

Последний смысл произведения имеет отношение к ценностям бытия и человеческой жизни и, значит, в той или иной мере связан не только с научными умениями и навыками, но и с биографией и личностью самого исследователя. «Историко-литературные работы удаются, когда в них есть второй, интимный смысл. Иначе они могут вовсе лишиться смысла»¹¹, — заметила Л. Я. Гинзбург, оценивая научное наследие Б. М. Эйхенбаума и собственный опыт.

Эта мысль, конечно, имеет отношение не ко всей области литературоведения и не ко всем литературоведам. Текстологическое, стиховедческое или историко-сравнительное исследование могут иметь существенное значение, но лишены такого

⁹ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического... С. 29.

¹⁰ Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. С. 452.

¹¹ Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. Там же. С. 302 (запись 1970-х гг.).

смысла. Существуют и серьезные литературоведы, которым суждение Л. Я. Гинзбург покажется бездоказательным импрессионизмом.

Однако значительные литературоведческие открытия (не архивные, а интерпретационные) объединяет с художественными произведениями важное свойство: они персональны и воспроизводимы в науке в форме повторения, цитирования. То есть литературоведческая интерпретация и сегодня остается (а может быть, и навсегда останется?) не просто научным методом, навыком, но — искусством.

В настоящей филологической работе объективное знание опирается на личное усилие понимания.

«Наше короткое бессмертие состоит в том, чтобы нас читали и через 25 лет (дольше в филологии — удел лишь единичных гениев)...»¹² — скромно заметил Ю. М. Лотман.

Исследования самого Ю. М. Лотмана о поэтике «Капитанской дочки» и «Евгения Онегина», Г. А. Гуковского о поэтике русского романтизма, художественном мире Пушкина и Гоголя, Б. М. Эйхенбаума о поэтике Толстого, в том числе его бытового поведения, М. М. Бахтина о поэтике Достоевского, А. П. Скафтымова о поэтике драматургии Чехова уже значительно превысили этот срок.

Поэтика, занимаясь поэзией, может приобрести какие-то ее черты и свойства.

¹² Лотман Ю. М. Письма. М., 1997. С. 80 (Л. М. Лотман, 23 июля 1984 г.).

Список литературы

Справочная литература

Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Под общ. ред. Е. А. Цургановой и А. Е. Махова. М., 2010.

Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. И. Николюкина. М., 2001.

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.

Пави П. Словарь театра / Пер. с франц. М., 1991.

Поэтика: актуальный словарь терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999.

Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974.

Чупринин С. И. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. М., 2007.

Учебные пособия

Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум. М., 2004.

Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004.

Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. СПб., 1996.

Зенкин С. Н. Введение в литературоведение: Теория литературы. М., 2000.

Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум. М., 2004.

Теория литературы: В 2 т./ Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004.

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

Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983.

Хализев В. Е. Теория литературы. 6-е изд. М., 2013.

Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. 6-е изд. СПб., 2008.

Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Пер. с англ. А. Зверева, В. Харионовна, И. Ильина. М., 1978.

Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

Источники и исследования

Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

Анализ драматического произведения / Под ред. В. М. Марковича. Л., 1988.

Анализ одного стихотворения / Под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985.
Аристотель. Поэтика / Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 111–163.

Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. В. Г. Аппельрота. М., 1957.

Ауэрбах Э. Мимесис / Пер. А. В. Михайлова. М., 1976.

Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997–2010.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Барт Р. S/Z. М., 2009.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Винокур Г. О. Введение в изучение филологических наук. М., 2000.

Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.

Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. М., 1993 (Бахтин под маской. Вып. 3).

Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 4 т. М., 1997–2012.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.

Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.

Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977.

Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике. Тула, 2000.

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987.

Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998.

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1994.

Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С. Зенкина. М., 2001.

Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. с нем. Е. Эдельсона // Лессинг Г. Э. Избранное. М., 1980. С. 378–546.

Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001.

Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 2001.

Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб., 1996.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980.

Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993 (Бахтин под маской. Вып. 2).

Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.

Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / Сост. Л. Г. Андреев. М., 1986.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 2003.

Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / Науч. ред. В. В. Келдыш, В. В. Полонский. М., 2009.

Поэтический строй русской лирики / Отв. ред. Г. М. Фридендер. Л., 1973.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.

Русская новелла: Проблемы теории и истории / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993.

Семиотика / Сост. Ю. С. Степанов. М., 1983.

Семиотика и искусствознание / Сост., общ. ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М., 1972.

Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977.

Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007.

Современная литературная теория: Антология / Сост. И. В. Кабанова. М., 2004.

Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М., 1975.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. М., 1997.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.

Гьянянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Гьянянов Ю. Н. Литературная эволюция. М., 2002.

Тюпа В. И. Анализ художественного текста. 3-е изд. М., 2009.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.

Чудаков А. П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914—1933). М., 1990.

Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987.

Эко У. Открытое произведение. СПб., 2004.

Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. М.; СПб., 2005.

Эткинд Е. Г. Материя стиха. 3-е изд. СПб., 1998.

Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психоэстетики русской литературы XVIII—XIX вв. М., 1998.

Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М., 2006.

Предметный указатель

- авангард 319—320, 324
автор 263—265, 289—290
автор-повествователь 230—239, 240, 245,
264—265
алогизм 226
актант 191, 203, 221
актантная модель 191
акцентный стих 127, 128, 132
аллегория 227
амфибрахий 125, 310
анапест 125, 310
архаизмы 118, 120
архетип 30, 191, 217, 222—223
- баллада 70, 73, 92
басня 38, 83
барокко 303—305, 332
белый стих 128
библиография 10—11
биография 77—78, 120
- варваризмы 119, 120
вечные образы (сверхтипы) 215—217
виды искусства
временные 20
пространственные 20
пространственно-временные
(синтетические) 20
изобразительные 20
неизобразительные (выразительные)
20
вольные стихи 128
время художественное 115, 144—152
- герой-идеолог 206, 207
герой литературный 57—58, 184—218
гимн 68
гипербола 124, 226
говорной стих 133
гротеск 226—227, 278
- дактиль 125, 310
двустиише 70, 131
действие 59, 159, 162, 169—184, 202, 217
декадентство, декаданс 319—320
деталь 139, 201, 214
диалоги лирические (лирика
драматическая) 92
- диалектизмы 119—120
дисциплины литературоведческие
вспомогательные 7—11
основные 11—17
дневник 29, 79—80, 240
драма (жанр) 56, 62—66, 100, 136, 169,
207, 310
драма лирическая 91—92
- жанровые семейства 84—90, 96
жанры литературные 31—107
драматические 56—66, 91, 93, 309
лирические 66—74, 96, 100, 283, 309
эпические 34—43, 90, 96, 309
большие 38—41, 309
малые 34—38, 79, 82, 171, 309
средние 42—43, 79, 309
жанры пограничные 74—101, 279
жаргон (арго) 120
- завязка 170, 172, 173, 179
заглавие 251—253
- идея 218, 268, 271—281
идиллия 68
имя героя 192—198
интертекстуальность 90, 268, 331
интерьер 141, 214
интонация стихотворная 133—134
ирония 124, 278
использование, перепев 89
историзмы 119
история литературы 13, 295
источниковедение 9—10
- классицизм 305—309
комедия (жанр) 57, 58, 59—62
композиция 246—263
материальная 250—257
персонажная 250, 258
повествовательная 250, 258
пространства-времени 250, 258
сюжетно-фабульная 250, 258—260
- конфликт 160
критика 11—13
кульминация 171, 173, 179, 260
- лирика ролевая 92, 288

- лирический герой 92, 182, 213, 286–288
 лирический сюжет 176, 177, 285
 литература детективная 53, 84
 литература дидактическая 76, 83–84
 литература документальная 76–80, 82, 104
 литота 124
 личный повествователь 240, 264–265, 312
- мадригал 69
 мелодрама 64
 мемуары 78–79
 метафора 122–123, 218
 метод художественный 299, 300, 303–330, 332
 метонимия 123
 метр (стихотворный) 125–128
 мир художественный 110–117, 138, 147, 165, 206, 213, 215, 224, 225, 289
 модернизм 317–319, 324, 327
 монтаж 247–248, 261
 мотив 167–168, 176, 177, 179, 219–222, 272
- напевный стих 133
 направление литературное 53, 279, 303, 306–327, 332
 неологизмы 119, 120, 218
 несобственно-прямая речь 241
 новелла 36–38, 102–103, 173, 174, 259, 312
- образ автора 239, 263–266, 311, 337
 образ художественный 3, 110, 120, 217
 ода 68–69, 73
 одическая строфа 132
 оксюморон 124, 226
 октава 132
 олицетворение 122
 онегинская строфа 133
 очерк 38, 82
- палеография 9
 парабола 83
 пародия 88–89, 90
 пафос 54, 57, 276–279
 пейзаж 141–144, 214, 257
 пеон 126–127
 перифраз 123–124
 персонаж 59, 60, 184, 186, 190, 207–218
 персонаж-процесс 207
 песня 69, 73
 пиррихий 126, 128
 плагиат 86
 повествование 99, 228–246, 257
 повесть 41–42, 312, 317
- подражание 86–87, 90
 портрет 198–202, 257
 послание 69, 84, 312
 «поток сознания» 54, 56, 147, 206
 поэма 43
 поэтика
 - историческая 14, 105, 217, 221, 313
 - нормативная 14
 - общая 13–14, 16, 221
 - частная 14, 246
- предметный мир (вещный мир) 137–139, 257, 286
 притча 83
 проза (прозаическая речь) 125
 проза автобиографическая 77–79
 проза лирическая 96
 произведение 3
 пространство художественное 115, 134–144
 профессионализмы 120
 психологизм 205–208, 209, 210, 214, 217
- развитие действия 170–171, 173, 210
 развязка 171, 173, 179
 размер (стихотворный) 126, 128, 133
 рассказ (жанр) 34–38, 98, 99, 103, 229
 рассказчик 236–237, 239–240
 реализм 306, 310, 315–317
 речь художественная 117, 215
 риторика 14, 16, 246
 рифма 128–131, 133
 рифмовка 130–133
 роды литературные
 - драматический 27–30
 - лирический 27–30, 282–289
 - эпический 27–30, 228
- роман 34–41, 44–56, 90–91, 98, 310, 314, 317
 романтизм 313–315
- сатира 68, 278
 свободный стих (верлибр) 128, 133
 семантический ореол метра 288
 сентиментализм 310–312
 силлабический стих 125, 309
 символ 221, 227, 322, 339
 символизм 320–323, 326–327
 синекдоха 123
 система 5, 273
 система персонажей 48, 207–210, 259, 286
 системы стихосложения
 - силлабическая 125
 - силлабо-тоническая 125, 127–128, 309
 - тоническая 127

сказ 215, 233–237, 240
сказка 38, 43–44, 99, 203, 229
славянизмы 119
содержание идейное
 (идейно-тематическое) 273–278
сонет 69–71
спондей 126
сравнение 121–122
стилизация 87–88, 90
стиль 236–240, 290–292, 303–304, 332
стих (стихотворная речь) 125
стихотворение в прозе 96, 285
стопа 125
строфа 131, 133, 169, 284–285
сюжет 162–184
 фабульный 181, 182
 бесфабульный 179, 181, 182, 202, 262
структура произведения 108, 213, 293

твердые формы 69–70
театр эпический 93–94
текст художественный 4
текстология 8–9
тема 169, 177, 266–271
теория литературы 13
тип (персонаж) 203, 207, 208–217, 277
топос 222
точка зрения 241, 244, 263, 292
трагедия 57–59, 184, 188
трагикомедия 64–65
трехстишие (терцет, терцина) 70, 132
тропы 120–124

уровень произведения 115–117, 258

фабула 59, 162–184, 203, 214, 217, 222
фантастика 84–86
фельетон 54, 83
филология 6–7, 335
формы повествования 228–246
футуризм 320, 323–324, 326

характер (персонаж) 188, 204, 207–208,
 240, 277
хорей 125, 310
хронотоп 153–159, 190, 203, 213, 214, 215,
 217, 274

цикл 99

четверостишие (катрен) 70, 131, 132
«чистый автор» 206, 265, 279
чужое слово 235–237, 240–246, 257, 288

эвфемизм 124
экспозиция 170, 194, 260
экспозиция героя 192, 199–201, 202
элегия 68–69, 312
элемент произведения 5, 214, 217, 220
эпиграмма 68–69, 73, 84, 89
эпизод 169–172, 174, 177, 179, 221
эпитет 121
эпопея (героический эпос, эпическая
 поэма) 38–41, 49, 66, 98, 100, 136
эссе 80–82, 99

ямб 125, 309

Именной указатель

Абрамов Ф. А. 99
Августин Блаженный 297
Авдеев М. В. 334
Аверинцев С. С. 6, 7, 106, 333
Аверченко А. 324
Адамович А. М. 82
Айхенвальд Ю. И. 11, 81
Аксаков К. С. 103
Алексид 6
Алексиевич С. А. 82
Алеман-и-де-Энеро М. 45
Альберти Л. Б. 298
Амфитеатров А. В. 46, 83
Андерсен Х. К. 191
Андерсон Ш. 180
Андреев Д. Л. 187, 188
Андреев Л. Г. 343
Андреев Л. Н. 63, 148

Андреев М. Л. 106, 333
Анненков П. В. 157
Анненский И. Ф. 81
Аппельрот В. Г. 26, 162, 203
Апулей 51, 123
Апухтин А. Н. 211
Арагон Л. 329
Аристотель 14, 26, 57, 58, 108, 115, 162, 170,
 174, 180, 182, 184, 188, 202, 222
Атарова К. Н. 229
Ахилл Татий 51
Ахматова А. А. 78, 112, 131, 140, 151, 255, 256,
 270, 302

Бабель И. Э. 35, 231
Баевский В. С. 116
Бажов П. П. 240
Байрон Дж. Г. 313

- Бальзак О. де 47, 99, 185, 315, 317
 Балухатый С. Д. 64
 Баратынский Е. А. 69, 72, 302, 314
 Барков И. С. 310
 Барт Р. 90, 186, 262, 281, 338
 Батюшков К. Н. 69, 284, 314
 Бахтин М. М. 4, 13, 16, 32, 33, 39, 40, 48, 50—
 54, 76, 87, 95, 107, 110, 115—117, 135, 138,
 153, 154, 159, 185, 186, 189, 190, 203, 204,
 207, 209, 210, 215, 218, 223, 228, 233, 235,
 236, 241—243, 245, 264—266, 270, 274, 275,
 277—279, 283, 295, 303, 340
 Белешкий А. И. 12, 13, 28
 Белинский В. Г. 3, 10, 21, 27, 28, 31, 39, 41, 42,
 67, 70, 78, 79, 132, 142, 276, 277, 316, 317
 Белов В. И. 240
 Белкин А. А. 137
 Белый А. 79, 81, 140, 174, 226, 234, 240, 318,
 321, 322
 Бенедиктов В. Г. 334
 Бенина М. А. 11
 Берберова Н. Н. 79
 Бердяев Н. А. 81
 Берковский Н. Я. 216
 Бергаланфи Л. 5
 Бестужев-Марлинский А. А. 36, 314
 Битов А. Г. 34, 35, 42, 102, 105, 208
 Блок А. А. 9, 63, 81, 91, 92, 111, 125, 128, 140,
 151, 158, 270, 288, 302, 321, 323
 Боборыкин П. Д. 46
 Бойль Р. 318
 Боккаччо Дж. 260, 298
 Бонещая Н. К. 265
 Борхес Х. Л. 25, 43, 81, 87, 274
 Боярдо М. 166
 Бремон К. 166
 Брехт Б. 81, 92—94
 Бродский И. А. 24, 122, 144, 155
 Бруни Л. 298
 Брэдбери Р. 85
 Брюсов В. Я. 87, 226, 320, 321, 323
 Буало Н. 305, 309
 Булгаков М. А. 63, 65, 86, 108, 151, 195, 210,
 211, 290, 294, 328
 Булгарин Ф. В. 46
 Бунин И. А. 139, 140, 156, 157, 239, 259, 323, 328
 Бурлюк Д. 280, 323
 Бурсов Б. И. 11
 Бэкон Ф. 298
 Бютор М. 54
 Бюффон Ж. 290
 Бюхнер Г. 214
- Вайнштейн О. 55
 Валери П. 68, 81
 Вампилов А. В. 65
 Ван-дер-Ваальс Я. Д. 318
 Вега Л. де 60
 Вельфлин Г. 305
 Венгерова С. А. 187, 188
 Вергилий Марон Публий 19
 Верн Ж. 47, 48, 85, 178
 Веселовский А. Н. 167, 168, 217, 219—221, 313
 Веселый А. 261
 Вико Дж. 304
- Виноградов В. В. 7, 234, 235, 263—265
 Виноградов И. А. 36
 Винокур Г. О. 7
 Виппер Ю. Б. 299
 Вольтер 48, 301, 306
 Волошинов В. Н. 237, 242
 Вульф В. 54, 178, 179
 Выготский Л. С. 5
 Высоцкий В. С. 73, 288
- Галилей Г. 298, 337
 Гаршин В. М. 35, 197, 270
 Гаспаров М. Л. 11, 14, 71, 72, 106, 113, 114,
 116, 162, 168, 174, 176, 219, 224, 246—248,
 264, 268, 270, 271, 280, 286, 288, 296, 333,
 334, 336, 337, 339
 Гваттари Ф. 330
 Гегель Ф. В. Ф. 3, 26, 27, 39, 58, 67, 111, 160—
 162, 172, 276
 Гейне Г. 188, 313
 Геллер Л. 85
 Герцен А. И. 77, 79
 Гете И. В. 13, 18, 19, 28, 39, 46, 173, 215, 216,
 289, 306, 310
 Гинзбург Л. Я. 15, 34, 35, 83, 191, 192, 202,
 204—206, 208, 214, 247, 339, 340
 Гоголь Н. В. 41, 45, 70, 85, 86, 103, 111, 124,
 139, 140, 142, 174, 187, 194, 195, 208, 213,
 226, 234, 240, 270, 302, 314, 317, 334, 340
 Гольдони К. 60
 Гомер 26, 31, 40, 248
 Гонкуры Э. и Ж. 79, 80
 Гончаров И. А. 47, 106, 143, 200, 259, 270, 273
 Гораций 69
 Горький М. 8, 89, 143, 156, 158, 328, 329
 Гофман Э. Т. А. 85, 313
 Гоцци К. 60
 Гранин Д. А. 82
 Грасс Г. 231
 Грей Т. 69
 Греймас А. Ж. 191
 Грибоедов А. С. 61, 78, 124, 128, 158, 193, 238
 Григорович Д. В. 157
 Григорьев А. А. 270
 Гриммельсгаузен Г. Я. К. 45
 Грин А. С. 104, 106
 Гринцер П. А. 106, 333
 Губерман И. М. 73
 Гуковский Г. А. 315, 340
 Гуревич А. М. 303
 Гутенберг И. 22, 23
 Гого В. 313
- Даль В. И. 99, 305, 322
 Даниэль Ю. М. 329
 Данте Алигьери 103, 132, 281
 Делез Ж. 330
 Дельвиг А. А. 122
 Державин Г. Р. 8, 69, 121, 132, 309
 Десницкий В. А. 195
 Дефо Д. 230
 Джеймс Г. 245
 Джемс У. 54
 Джойс Дж. 54, 147, 178, 248
 Джонсон Б. 61, 81

- Дидро Д. 61, 62, 301, 306
 Диккенс Ч. 47, 106, 315, 317
 Добролюбов Н. А. 111, 274
 Доватур А. И. 6
 Довлатов С. Д. 13, 196, 239, 267, 269
 Дорошевич В. М. 83
 Дос Пассос Д. 261
 Достоевский Ф. М. 47, 48, 52—54, 80, 90, 94, 95, 104, 140, 141, 143, 154, 158, 184, 187, 200, 206, 209, 212, 237, 240, 243, 275, 302, 317, 323, 340
 Дружинин А. В. 200
 Дюлоран Ж. 71
 Дюрренматт Ф. 65
- Евклид 11
 Екатерина II 119
 Есенин С. А. 122, 127, 142
- Жид А. 80
 Жирмунский В. М. 109, 166, 285
 Жолковский А. К. 15, 112, 137, 221, 268, 270—272
 Жуковский В. А. 69, 71, 128, 130, 137, 284, 313
- Загоскин М. Н. 46
 Замятин Е. И. 146, 326, 327
 Златовратский Н. Н. 157
 Золя Э. 47, 99
 Зошенко М. М. 15, 83, 158, 231, 240, 255, 260, 337
- Иванов В. И. 95, 322
 Иванов Вс. 231
 Ильин И. 90
 Ильф И. и Петров Е. 45, 83, 88, 99, 158, 260, 265, 266
 Ингарден Р. 115
 Ионеско Э. 65
- Кавелли Дж. 55, 106
 Каган М. С. 33
 Кайзер В. 285
 Кальдерон де ла Барка П. 60
 Камю А. 231
 Кандель Б. Л. 11
 Кантемир А. Д. 125
 Капнист В. В. 69
 Карамзин Н. М. 103, 123, 198, 199, 205, 239, 311, 312
 Карлейль Т. 81
 Качурин М. Г. 144
 Кафка Ф. 197
 Киреевский И. В. 302
 Китс Дж. 313
 Княжнин Я. Б. 309
 Кожинов В. В. 283, 284
 Козьма Прутков (Толстой А. К., Жемчужниковы А. В. и А. М.) 170
 Кольцов А. В. 127
 Компаньон А. 274, 282, 292
 Конецкий В. В. 12
 Корман Б. О. 242, 288
 Корнель П. 58, 59, 61
 Короленко В. Г. 79, 158, 273
- Косиков Г. К. 262
 Кржижановский С. Д. 252
 Кристева Ю. 90
 Кристи А. 63
 Кроче Б. 28
 Крученых А. Е. 280, 323—325
 Крылов И. А. 43, 124, 128, 191, 310
 Кудырская Г. А. 144
 Кузмин М. А. 87, 111, 114
 Кулешов Л. В. 247, 261
 Кундера М. 35
 Куприн А. И. 177, 178, 257
 Курте Ж. 191
 Кюри П. 318, 319
 Кюхельбекер В. К. 73
 Кушлина О. Б. 89
- Лавуазье А. Л. 337
 Левидов А. М. 183
 Леви-Стросс К. 109
 Левицкий Л. А. 78
 Лейбниц Г. В. 74
 Лейкин Н. А. 177
 Лем С. 85
 Леонов Л. М. 63
 Лермонтов М. Ю. 47, 63, 69, 87, 113, 121, 129, 134, 208, 254, 288, 314, 317, 325
 Лесаж А. Р. 45
 Лескисс Г. А. 229
 Лесков Н. С. 53, 141, 234—236, 240
 Лессинг Г. Э. 19
 Лихачев Д. С. 48, 116, 192, 198, 300, 304
 Локк Дж. 301
 Ломоносов М. В. 8, 68, 84, 118, 125, 132, 306—309
 Лонг 51
 Лосев А. Ф. 290, 320
 Лотман Ю. М. 4, 15, 77, 105, 112, 116, 141, 163, 175, 183, 211, 248, 249, 285, 340
 Лужановский А. В. 103
 Льюис К. С. 81
- Макаренко А. С. 183
 Макиавелли Н. 60, 298
 Маклюэн М. 22, 23
 Макогоненко Г. П. 310
 Максимов Д. Е. 287
 Малларме С. 248
 Мандельштам О. Э. 151, 288
 Манн Т. 45, 99, 145, 147, 229
 Манн Ю. В. 232, 245
 Маринетти Ф. Т. 323
 Маркс К. 40, 46
 Маркевич Г. Т. 29, 67, 116, 246, 290
 Маршак С. Я. 73
 Маяковский В. В. 73, 119, 122, 127, 128, 129, 130—134, 143, 144, 151, 225, 270, 280, 288, 309, 323, 326, 329
 Медведев П. Н. 33, 270, 271
 Мейлах Б. С. 11
 Мелетинский Е. М. 100, 163, 223
 Менделеев Д. И. 97, 101, 318, 326
 Метерлинк М. 91
 Мережковский Д. С. 320, 321
 Минаев Д. Д. 130

- Михайлов А. В. 106, 204, 333
 Михайлов А. Д. 297
 Мицкевич А. 313, 334
 Мозжухин И. И. 247
 Молина Т. де 216
 Мольер 60, 204, 216
 Монтень М. 81, 298
 Мопассан Г. де 37, 106, 235
 Мор Т. 298
 Мореас Ж. 320
 Моруа А. 77
 Морье А. 290
 Моцарт В. А. 216
 Мрожек С. 60, 65, 197
 Муравьев В. С. 81
 Муравьев-Апостол С. И. 77
 Мурин Д. Н. 144
 Мятлев И. П. 127
- Набоков В. В. 55, 77, 88, 151, 152, 155, 181, 182, 231, 254, 256
 Надеждин Н. И. 41
 Наполеон Бонапарт 78, 197, 198, 301
 Нарезный В. Г. 45, 46
 Некрасов Н. А. 87, 89, 124, 129, 141, 288
 Немирович-Данченко Вл. И. 91
 Неруда П. 329
 Никитенко А. В. 79
 Ницше (Нитче) Ф. 81, 318, 319
 Новалис 313
 Новиков Н. И. 310
 Нусинов И. М. 215
 Ньютон И. 116
- Оболенская В. Д. 95
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 282—283
 Одоевский В. Ф. 146
 Одоевцева И. Г. 79
 Окуджава Б. Ш. 73
 Олеша Ю. К. 81
 Островский А. Н. 63, 106, 141, 148, 156, 164, 165, 174, 193, 275, 302
 Островский Н. А. 329
- Пави П. 59, 61, 64, 75, 92, 164—166, 191, 257
 Павленков Ф. Ф. 78
 Павлов Н. Ф. 42
 Панков А. В. 33
 Панченко А. М. 222, 223
 Пастернак Б. Л. 112, 151, 221, 288
 Паустовский К. Г. 79
 Переверзев В. Ф. 95—97, 208—209, 291
 Петр I 119, 270, 299, 300
 Петрарка Ф. 298
 Петровский М. А. 98, 99, 104
 Петроний Гай 51
 Пильняк Б. А. 261
 Пинский Л. Е. 304
 Пиранделло Л. 63
 Писарев Д. И. 47, 206
 Писемский А. Ф. 53, 334
 Плавт Тит Макций 59, 64
 Платон 6, 26
 Платонов А. П. 141, 143, 158, 261, 328
 Плутарх 18
- По Э. А. 84, 85, 313
 Пospelов Г. Н. 180, 258
 Прево д'Экзиль А. Ф. 46
 Пришвин М. М. 82, 142
 Пропп В. Я. 26, 44, 166, 168, 203, 219, 251
 Прус Б. 246
 Пруст М. 54, 99
 Птолемей I Сотер 11
 Пумпянский Л. В. 150, 307, 309
 Пушкин А. С. 8—10, 15, 36, 40, 42—44, 46, 58, 59, 69, 72, 77, 78, 86, 87, 102, 111, 113, 121—124, 126, 129, 130, 133, 134, 138, 140, 148, 151, 157, 158, 194, 199, 204, 208, 212, 214, 216, 221, 255, 256, 264, 270, 288, 309, 312, 314, 315, 323, 325, 334, 340
 Пушкин В. Л. 194
- Рабле Ф. 51, 52, 153, 227, 298, 304
 Радищев А. Н. 158, 310
 Расин Ж. 58, 59, 281
 Ревякин А. И. 163
 Ремизов А. М. 234, 240
 Ренар Ж. 79
 Рикер П. 336
 Риффатер М. 109
 Роднянская И. Б. 287
 Розанов В. В. 80, 81
 Россиянский М. 325
 Роулинг Дж. 87
 Руссо Ж.-Ж. 46, 301, 310
 Рыбникова М. А. 99, 229
 Рылеев К. Ф. 71, 314
- Садовский Б. 87
 Салтыков-Щедрин М. Е. 82, 141, 156, 158, 193, 227, 316
 Санд Ж. 313
 Саррот Н. 54, 261
 Свифт Дж. 230, 231
 Сент-Экзюпери А. де 82
 Сервантес Сааведра М. де 87, 188, 216, 304
 Сильман Т. И. 285, 286
 Синявский А. Д. 329
 Симонид Кеосский 18
 Скафтымов А. П. 338, 339, 340
 Сквозников В. Д. 303
 Скобелев В. П. 37
 Скотт В. 313
 Скриб Э. 60
 Смоллетт Т. Д. 46
 Соколов А. Н. 290
 Сократ 26
 Солженицын А. И. 104
 Соловьев В. С. 321
 Сорокин П. А. 332
 Софокл 58, 298
 Сталь Ж. де 313
 Станиславский К. С. 94
 Стендаль 47, 315
 Стерн Л. 54, 310
 Страхов Н. Н. 49
 Стругацкие А. Н. и Б. Н. 85, 214, 266
 Сумароков А. П. 307, 309, 334
 Сухих И. Н. 151, 155, 156, 176, 215
 Сухово-Кобылин А. В. 65

Тамарченко Н. Д. 181
Тарановский К. 288
Тарнас Р. 296, 298
Твардовский А. Т. 49, 158, 224, 225, 261
Теккерей У. 47, 317
Тик Л. 313
Тименчик Р. Д. 137
Тимофеев Л. И. 37, 70, 163, 266
Тихонов Н. С. 35, 73
Тодоров Ц. 33, 35, 97, 101, 168, 169
Тойнби А. 333
Толкин Д. Р. 85, 86
Толстая Е. 15
Толстая С. А. 272
Толстой А. К. 63
Толстой А. Н. 196

Толстой Л. Н. 8, 47—49, 54, 93, 99, 102, 124, 146, 147, 157, 158, 187, 188, 200, 205, 206, 208, 209, 214, 217, 230, 259, 260, 270, 272—273, 317, 340

Томашевский Б. В. 14, 16, 26, 32, 33, 74, 117, 163, 164, 167, 168, 169, 176, 177, 188, 220, 249, 254, 270, 280

Топоров В. Н. 140, 211

Третьяковский В. К. 125, 155, 307, 309

Тургенев И. С. 35, 47, 48, 80, 96, 104, 106, 111, 142, 149, 156, 157, 187, 188, 200, 214, 216, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 275

Тынянов Ю. Н. 72, 73, 77, 88, 89, 100, 174, 189, 235, 240, 286

Тюпа В. И. 335, 336

Тютчев Ф. И. 72, 117, 121, 122, 143, 288, 309

Уоррен О. 28, 249

Успенский Б. А. 197, 198, 244, 245

Успенский Г. И. 82, 157, 270

Уэллек Р. 28, 249

Уэллс Г. Дж. 85

Фадеев А. А. 329

Федюшина Л. М. 11

Фет А. А. 87, 111, 155, 156, 288

Филдинг Г. 46, 306

Флобер Г. 232, 317

Фоменко И. В. 16

Фолкнер У. 54

Фонвизин Д. И. 60, 193, 306, 310

Форстер Г. 180

Фрай Н. 28, 223

Фрейд З. 222, 318

Фриш М. 65, 216

Фролов В. В. 63

Фрумкин К. Г. 23

Фурманов Д. А. 231

Хайям О. 70

Хализов В. Е. 27, 249, 250

Херасков М. М. 40, 309

Хикмет Н. 329

Хлебников Вел. 119, 268, 323, 324, 326

Ходасевич В. Ф. 322, 323

Цветаева М. И. 92, 114, 287, 288, 328

Цицерон Марк Туллий 123

Чайковский П. И. 20

Чаянов А. В. 87

Черный Саша 324

Чернышевский Н. Г. 53, 187, 260, 274

Честертон Г. К. 81

Чехов А. П. 15, 37, 43, 60, 63, 90, 91, 111, 139,

141, 140, 143, 144, 152, 155—158, 164, 169,

172, 173, 177—179, 180, 182, 193, 196, 197,

200, 201, 211, 216, 217, 239, 245, 257, 259,

267, 340

Чехов Ал. П. 177, 267

Чехов М. А. 136, 258

Чжан Чао 141

Чижевский Д. И. 332

Чудаков А. П. 116, 137, 239, 245

Чуковский К. И. 11, 79, 81, 255

Шаламов В. Т. 158

Шекспир У. 58—62, 183, 204, 216, 248, 281,

298, 299, 304, 305

Шеллинг Ф. 19

Шенгели Г. А. 176, 271

Шенье А. 306

Шестаков В. П. 276

Шестов Л. 81

Шефнер В. С. 307

Шиллер И. Ф. 39, 67, 94, 306

Шкловский В. Б. 81, 93, 164, 166, 186, 188, 205

Шмид В. 228

Шоу Б. 60, 63, 74, 75, 76

Шолохов М. А. 49, 329

Шпенглер О. 81

Шпет Г. Г. 21, 22

Штанцель Ф. 232

Щеглов Ю. К. 112, 137, 221, 268, 270, 271,

272, 342

Щемелева Л. М. 141

Эврипид 58

Эйдельман Н. Я. 77

Эйзенштейн С. М. 247—248, 261, 270

Эйнштейн А. 116, 135, 318

Эйхенбаум Б. М. 112, 117, 195, 233, 234, 333,

334, 339, 340

Эккерман И. Г. 19

Эко У. 23, 115, 338

Эмин Ф. 252

Энгельс Ф. 46, 183

Эпштейн М. Н. 81, 100

Эразм Роттердамский 298

Эрдман Н. Э. 65

Эренбург И. Г. 79

Эсхил 58, 215

Эткинд Е. Г. 205

Юнг К. Г. 222

Яacobson P. O. 4, 109, 288

Ярхо Б. И. 31, 34, 55, 56, 74, 75, 86, 97, 114,

168, 176, 219, 222, 248, 266—268, 286, 291

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение.</i> Произведение — текст — система — структура	3
Глава первая. Структура литературоведения	6
Глава вторая. Структура искусства	18
Глава третья. Структура литературы как вида искусства	25
Литературный род	25
Литературный жанр	31
Эпические жанры	34
Драматические жанры и жанровые разновидности	56
Лирические жанры	66
Пограничные жанры: словесность и литература	74
Пограничные жанры: жанровые семейства	84
Пограничные жанры: жанры на границах родов	90
Предельные и запредельные жанры: жанровая лестница и жанровая матрица	96
Теоретическое, историческое и авторское определение жанра	101
Глава четвертая. Структура литературного произведения	108
Язык и мир: базовые уровни	108
Художественная речь	117
Пространство и время (хронотоп)	134
Действие: сюжет и фабула	159
Персонажи (герои)	184
Вертикальные уровни произведения	218
Мотивы и приемы	219

Формы повествования	228
Композиция	246
Автор и смысл: тема, идея, архитектурная форма	263
Лирический мир: трансформации и принципы анализа	282
Категории-интеграторы: автор, жанр, стиль, метод / направление	289
Глава пятая. Структура литературного процесса	294
<i>Заключение. Служба понимания: анализ и интерпретация.</i>	<i>335</i>
Список литературы	341
Предметный указатель	344
Именной указатель	346

Учебное издание

Сухих Игорь Николаевич

**ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.
ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА**

*Учебник для высших учебных заведений
Российской Федерации*

Редактор *Н. С. Мовнина*

Составление предметного указателя *Н. С. Мовнина*

Составление именного указателя *Е. Д. Дмитриева, Н. М. Казимирчик*

Корректор *Е. Д. Дмитриева*

Художественное оформление *О. В. Рудневой*

Подписано в печать 00.00.0000.

Формат 60 × 90¹/₁₆. Усл. печ. л. 22. Тираж 100 экз. Заказ №.

Филологический факультет

Санкт-Петербургского государственного университета
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11.