

С. П. ЗЕНКИН

ВВЕДЕНИЕ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

The background of the cover features a dark, textured blue-grey color. In the lower half, there are white silhouettes of three figures standing in a landscape. The figure on the left is a smaller person, possibly a child or a young man. The middle figure is a taller man in a long coat, standing with his back to the viewer. The figure on the right is a large, dark, shaggy creature, possibly a bear or a large dog, facing the man in the middle. The overall mood is somber and contemplative.

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ИНСТИТУТ
ЕВРОПЕЙСКИХ
КУЛЬТУР



РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ



С.Н. ЗЕНКИН

**ВВЕДЕНИЕ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

МОСКВА

2000

ББК 83
3 56

Редакционная коллегия:

Карл Аймермахер
Д.П. Бак
Клаус Вашик
В.Ю. Кудрявцева
С.Ю. Неклюдов
Н.В. Самутина

Оформление Михаила Гурова

ISBN 5-7281-0449-5

© Зенкин С.Н., 2000
© Институт европейских культур, 2000
© Российский государственный гуманитарный университет, оформление, оригинал-макет, 2000

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Научный статус литературоведения	7
2. Понятие литературы	15
3. Литературные жанры	26
4. Поэзия и проза. Теория стиха	35
5. Поэтический язык, стиль, фигуры речи	41
6. Повествование	48
7. Интерсубъективные отношения в литературе	56
8. Интердискурсивные отношения в литературе	61
9. Интертекстуальные отношения в литературе	67
10. Литературоведческие направления и школы	74

1. НАУЧНЫЙ СТАТУС ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Предмет всякой науки структурируется, вычленяется в сплошной массе реальных феноменов самой этой наукой. В этом смысле наука логически предшествует своему предмету, и чтобы изучать *литературу*, следует сперва задаться вопросом о том, что такое *литературоведение*.

Литературоведение не есть нечто само собой разумеющееся, по своему статусу это одна из самых проблематичных наук. В самом деле, зачем изучать художественную литературу — т. е. массовое производство и потребление заведомо вымышленных текстов? Да и чем вообще оно оправдано (Ю.М. Лотман)? Итак, само существование предмета литературоведения нуждается в объяснении.

В отличие от ряда других культурных институтов, имеющих условно-“вымышленную” природу (таких, например, как шахматная игра), литература является общественно необходимой деятельностью — доказательством тому ее обязательное преподавание в школе, в самых разных цивилизациях. В эпоху романтизма (или в начале “современной эпохи”, *modernity*) в Европе было осознано, что литература — не просто обязательный набор знаний культурного члена общества, но и форма общественной борьбы, идеологии. Литературная соревновательность, в отличие от спортивной, является общественно значимой; отсюда возможность, говоря о литературе, фактически судить о жизни (“реальная критика”). В ту же эпоху была открыта относительность разных культур, что

означало отказ от нормативных представлений о литературе (идей “хорошего вкуса”, “правильного языка”, канонических форм стихотворства, сюжетосложения). *В культуре имеются варианты*, в ней нет одной фиксированной нормы. Описывать эти варианты приходится не в целях определения лучшего (так сказать, выявления победителя), а для объективного выяснения возможностей человеческого духа. Этим и занялось возникшее в романтическую эпоху литературоведение. Итак, две исторические предпосылки научного литературоведения — признание идеологической значимости литературы и культурной относительности.

Специфическая сложность литературоведения состоит в том, что литература — одно из “искусств”, но очень особенное, так как его материалом служит язык. Каждая наука о культуре — некоторый *метаязык* для описания первичного языка соответствующей деятельности. Требуемое логикой различие метаязыка и языка-объекта дается само собой при изучении живописи или музыки, но не при изучении литературы, когда приходится пользоваться тем же (естественным) языком, что и сама литература. Рефлексия о литературе вынуждена вести сложную работу по выработке собственного концептуального языка, который возвышался бы над изучаемой им словесностью.

Многие формы подобной рефлексии не носят научного характера. Исторически наиболее важны из них *критика*, возникшая на много веков раньше литературоведения, и другой дис-

курс, издавна институционализованный в культуре, — *риторика*. Современная теория литературы во многом пользуется идеями традиционной критики и риторики, но общий ее подход существенно иной. Критика и риторика всегда носят более или менее нормативный характер. Риторика — школьная дисциплина, призванная научить человека строить правильные, изящные, убедительные тексты. От Аристотеля идет разграничение философии, добывающей *истины*, и риторики, работающей с *мнениями*. Риторика нужна не только поэту или писателю, но и педагогу, адвокату, политику, вообще любому человеку, которому приходится кого-то в чем-то убеждать. Риторика — искусство борьбы за убеждение слушателя, стоящее в одном ряду с теорией шахматной игры или военным искусством: все это *тактические* искусства, помогающие добиться успеха в соперничестве. В отличие от риторики критика никогда не преподавалась в школе, она принадлежит вольной сфере общественного мнения, поэтому в ней сильнее индивидуальное, оригинальное начало. В современную эпоху критик — свободный интерпретатор текста, разновидность “писателя”. Критика пользуется достижениями риторического и литературоведческого знания, но делает это в интересах литературной и/или общественной борьбы, а обращенность критики к широкой публике ставит ее в один ряд с литературой. Итак, критика располагается на скрещении границ риторики, публицистики, художественной литературы, литературоведения.

Другой способ классификации металитературных дискурсов — “жанровое” разграничение трех типов анализа текста: комментария, интерпретации, поэтики. Для *комментария* типично расширение текста, описание всевозможных вне-текстов (таковы факты биографии автора или истории текста, отклики на него других людей; обстоятельства, упоминаемые в нем, — например, исторические события, степень правдивости текста; соотношение текста с языковыми и литературными нормами эпохи, которые могут стать для нас малопонятными, как устаревшие слова; смысл отклонений от нормы — неумелость автора, следование некоторой другой нормой или сознательная ломка нормы). При комментировании текст раздробляется на неограниченное число элементов, отсылающих к *контексту* в самом широком смысле слова. *Интерпретация* выявляет в тексте более или менее связный и целостный смысл (всегда по необходимости частный по отношению к целому тексту); она всегда исходит из некоторых осознанных или неосознанных идейных предпосылок, всегда бывает ангажированной — политически, этически, эстетически, религиозно и т. д. Она исходит из некоторой нормы, т. е. это типичное занятие критика. На долю научной теории литературы, поскольку она занимается текстом, а не контекстом, остается *поэтика* — типология художественных форм, точнее форм и ситуаций *дискурса*, так как зачастую они безразличны к художественному качеству текста. В поэтике текст рассматривается как манифестация общих

законов повествования, композиции, системы персонажей, организации языка.

Изначально теория литературы — транскрипционная дисциплина о вечных типах дискурса, и такой она была начиная с Аристотеля. В современную эпоху ее цели были переосмыслены. А.Н. Веселовский сформулировал необходимость *исторической поэтики*. Это соединение — история+поэтика — означает признание вариативности культуры, смены в ней разных форм, разных традиций. Сам процесс такой смены тоже имеет свои законы, и их познание тоже составляет задачу теории литературы. Итак, теория литературы — дисциплина не только синхроническая, но и диахроническая, это теория не только самой литературы, но и истории литературы.

Литературоведение соотносится с рядом смежных научных дисциплин. Первая из них — *лингвистика*. Границы между литературоведением и лингвистикой зыбкие, многие явления речевой деятельности изучаются как с точки зрения их художественной специфики, так и вне ее, в качестве чисто языковых фактов: например, повествование, тропы и фигуры, стиль. Отношения литературоведения и лингвистики по предмету можно охарактеризовать как осмос (взаимопроникновение), между ними есть как бы общая полоса, кондоминиум. Кроме того, лингвистика и литературоведение связаны не только предметом, но и методологией. В современную эпоху лингвистика поставляет методологические приемы для исследования литерату-

ры, что дало основание объединять обе науки в рамках одной общей дисциплины — *филологии*. Сравнительно-историческое языкознание выработало идею внутреннего разнообразия языков, которое было затем спроецировано в теорию художественной литературы, структуральная лингвистика дала основу структурно-семиотическому литературоведению.

С самого начала литературоведения с ним взаимодействует *история*. Правда, значительная часть ее влияния связана с деятельностью комментаторской, а не теоретико-литературной, с описанием контекста. Но по ходу развития исторической поэтики отношения литературоведения и истории усложняются и делаются двусторонними: имеет место не просто импорт идей и сведений из истории, а взаимообмен. Для традиционного историка текст — это промежуточный материал, который надо обработать и преодолеть; историк занят “критикой текста”, отбраковывая в нем недостоверные (вымышленные) элементы и вычленяя лишь достоверные данные об эпохе. Литературовед все время работает с текстом — и обнаруживает, что его структуры находят свое продолжение в реальной истории общества. Такова, в частности, поэтика бытового поведения: опираясь на закономерности поведения, описанные в художественной литературе, она вычленяет сходные модели, осуществляемые во внелитературной действительности. Не-литературная история общества сама во многом описывается как текст, т. е. литературоведение само вырабатывает идеи

и структуры, экстраполируемые на внелитературную действительность.

Разработка этих двусторонних отношений литературоведения и истории особенно стимулировалась возникновением и развитием *семиотики*. Семиотика (наука о знаках и знаковых процессах) сложилась как расширение лингвистических теорий. Она выработала эффективные процедуры анализа текста, как вербального, так и невербального, — например, в живописи, кино, театре, политике, рекламе, пропаганде, не говоря о специальных информационных системах от морского кода флажков и до электронных кодов. Особенно важным оказалось при этом явление коннотации, которое хорошо наблюдается в художественной литературе; т. е. литературоведение и здесь стало привилегированной областью выработки идей, экстраполируемых на другие виды знаковой деятельности; однако литературные произведения имеют не только семиотическую природу, не сводятся к одним лишь знаковым дискретным процессам.

Еще две смежные дисциплины — *эстетика* и *психоанализ*. Эстетика больше взаимодействовала с литературоведением в XIX в., когда теоретическая рефлексия о литературе и искусстве часто осуществлялась в форме философской эстетики (Шеллинг, Гегель, Гумбольдт). Современная эстетика сместила свои интересы в более позитивную, экспериментальную сферу (конкретный анализ представлений о красивом, безобразном, смешном, возвышенном в разных социальных и культурных группах), а литерату-

роведение выработало свою собственную методологию, и их отношения стали более отдаленными. Психоанализ, последний по времени из “спутников” литературоведения — деятельность отчасти научная, отчасти практическая (клиническая), которая стала важным источником интерпретационных идей для литературоведения: психоанализ дает эффективные схемы бессознательных процессов, вычлняемые и в литературных текстах. Основные два типа таких схем — во-первых, фрейдовские “комплексы”, симптомы которых уже сам З. Фрейд начал выявлять в литературе; во-вторых, юнговские “архетипы” праобразы коллективного бессознательного, которые также широко обнаруживаются в литературных текстах. Трудность здесь именно в том, что комплексы и архетипы обнаруживаются *слишком* широко и легко и оттого обесцениваются, не позволяют определять специфику текста.

Таков круг металитературных дискурсов, в котором находит свое место литературоведение. Оно выросло в процессе переработки критики и риторики; в нем существует три подхода — комментарий, интерпретация и поэтика; оно взаимодействует с лингвистикой, историей, семиотикой, эстетикой, психоанализом (а также психологией, социологией, теорией религии и т. д.). Место литературоведения оказывается неопределенным: оно занимается часто “тем же” чем и другие науки, порой подходит к границам, за которыми наука становится искусством (в смысле “художества” или же практического

“искусства” вроде военного). Это связано с тем, что и сама литература в нашей цивилизации занимает центральное положение среди других родов культурной деятельности, чем и обусловлено проблематичное положение науки о ней.

Литература: *Аристотель*. Поэтика (любое издание); *Женетт Ж.* Структурализм и литературная критика // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 1. М., 1998; *Он же*. Критика и поэтика // Там же. Т. 2; *Он же*. Поэтика и история // Там же; *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970; *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: “за” и “против” М. 1975; *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика (любое издание); *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против” М. 1975.

2. ПОНЯТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Границы художественной литературы еще более неопределенны, чем границы литературоведения, и в этой неопределенности заключается сама ее сущность. Типичными как в профессиональной критике, так и в бытовых суждениях являются высказывания “такой-то (автор, текст) – это не литература (не поэзия)” С другой стороны, понятие “литература” само может служить синонимом духовной несостоятельности – “литературщины” (“Все прочее – литература” – П. Верлен). Таким образом, граница литературы все время оспаривается, ее все время пытаются передвинуть в ту или иную сторону.

Затруднительными оказываются и попытки дать научное определение литературы, описать круг объектов, которые к ней относятся. “Литература — это вымышленное повествование”, “литература — это изящная речь”, “литература — это мышление в словесных образах”: вот уже ряд определений, каждое из которых раскрывает нечто существенное, некую реальную сторону литературного факта, но все они не удовлетворяют критерию полноты, а порой и непротиворечивости. Учитывая это, наиболее глубокие теоретики литературы и искусства XX в. предложили переместить сам центр вопроса. Р.О. Якобсон в начале 20-х годов выдвинул формулу: “предметом теории литературы должна быть не литература, а *литературность*”, т. е. такое качество текста, благодаря которому он признается принадлежащим к литературе. Литературность исторически переменчива: для одних текстов она концентрируется в чем-то одном, а для других — в другом. Такая подвижность критерия как раз и создает теоретическую предпосылку для борьбы вокруг литературы, для постоянных попыток отнести то или иное явление к литературе или не-литературе.

Каковы же могут быть виды литературности, и нельзя ли все же придумать для нее какой-либо общий, постоянный критерий? Ж. Женетт, разрабатывая и интерпретируя якобсоновское понятие, предложил разграничивать два типа литературности — *конститутивную* и *кондициональную*, литературность “по сущности” и литературность “по обстоятельствам”. Литера-

тура строится как область, имеющая центр и периферию. В центре располагаются тексты, которые всегда, у всех ответственных субъектов речи признаются литературными (не обязательно “хорошими”). На периферии же находятся тексты, которые могут оказаться литературными в тех или иных обстоятельствах. Женетт опирается здесь на мысль Н. Гудмена, который, рассматривая эту проблему для искусства в целом, предложил заменить традиционный вопрос эстетики и искусствознания “What is art?” (“Что такое искусство?”) — другим вопросом: “When is art?” (“Когда имеет место искусство?”), т. е. вместо того чтобы искать постоянную сущность искусства, предложил выяснять те обстоятельства и условия, при которых некий артефакт, текст, даже природный объект могут попасть в орбиту искусства. Если конститутивная литературность может быть определена такими критериями, как вымышленность текста и его организация по тем или иным формальным канонам (скажем, стихотворному), то кондициональная литературность образуется вследствие игры множества преходящих исторических факторов.

Итак, существуют все-таки некие признаки литературности, которые делают текст безусловно литературным, — другое дело, что они не вполне охватывают сферу литературы, являются достаточным, но не необходимым условием принадлежности текста к этой сфере. Кроме правильных трагедий, сонетов и т. д., в литературе есть много текстов, которые не кодифици-

рованы как устойчивые жанры, но к литературе тем не менее относятся. Тут начинается действие кондициональной литературности: одни и те же тексты в одних условиях воспринимаются как явления внехудожественные, а в других как художественные. Речи Цицерона против Катилины в момент своего произнесения были прямым политическим действием и создавались вовсе не как самоценные художественные тексты. Но прошли века, события отошли в прошлое, Цицерон и Катилина начали восприниматься не столько как исторические деятели, сколько как участники некоторого риторического состязания, а речи Цицерона стали преподаваться как образец изящной и убедительной латинской речи. Произошел сдвиг в оценке текста: изначально нелитературный, этот текст обрел кондициональную литературность.

Подобные переходы могут иметь место на разных границах литературы. В случае Цицерона это граница литературы и политики. Часто переходы текстов в литературу имеют место из сферы так называемого быта (или наоборот). Ю.Н. Тынянов в статье “Литературный факт” писал о том, каким образом явления околотекстурного быта могут обретать или, наоборот, терять с течением истории литературную функцию. Один из его примеров — переписка. В русской литературе первой трети XIX в. частные письма часто обретали литературную функцию — они распространялись, демонстрировались третьим лицам, переписывались, собирались в сборники, иногда издавались именно как изящ-

ные тексты, задающие образец литературного стиля. С течением времени литературная функция, литературность данного жанра исчезла: в литературе второй половины века даже самые значительные писательские письма (скажем, письма Толстого) уже не рассматриваются как факт собственно литературы — это околολитературный документ. Таким образом, “литературный факт” постоянно меняет свои границы. В этой переменчивости границ литературы состоит ее жизнь — если бы эти границы зафиксировались, литература немедленно умерла бы от окостенения.

Еще одна важная граница, которая постоянно смещается и этим смещением задает динамику литературного развития, — граница между *высокой* и *низкой* литературой. Ю.М. Лотман в статье «О содержании и структуре понятия “художественная литература”» показывает, что литература никогда не может охватывать всю область словесного творчества — всегда есть некоторая зона (включающая даже вымышленные, даже специально художественно обработанные тексты), которая будет рассматриваться обществом как не-литература. Исторически первым таким разрывом в целостности словесного творчества явилось разделение литературы и *фольклора*. Фольклор — это устное народное творчество, обладающее такими отличиями от литературы, как анонимность и массивованная повторяемость (ориентированность на “язык”, а не на “речь”, в терминах лингвистики Ф. де Соссюра), что связано с устным, нефиксиро-

ваным характером текстов: текст приходится часто повторять, чтобы он закрепился в памяти. С возникновением письменной литературы, ориентированной на оригинальность и личное авторство, фольклор не изгоняется совсем из художественной сферы, но оттесняется на периферию художественной области. Такое отношение к фольклору сохранялось очень долго, вплоть до его “возрождения” в культуре романтизма. В литературе постромантической эпохи возникает новое деление литературного поля: уже в рамках письменной словесности проводится граница высокой и массовой литературы, т. е. новая оппозиция центра и периферии. В некоторых ситуациях сам факт публикации произведения (издания) может по-разному оцениваться применительно к проблеме его литературности. Лотман приводит выразительный пример: в разных ситуациях можно помыслить себе два по видимости противоположных утверждения: “Это хороший поэт – он печатается” и “Это хороший поэт – он не печатается”. Таким образом, разграничение литературы и не-литературы оказывается не просто подвижным, но и обратимым: в определенных случаях один и тот же критерий может служить отличительным признаком как литературы, так и не-литературы (или “плохой литературы”).

Попытку дать общее определение литературности предпринял Якобсон в статье “Лингвистика и поэтика”. Он применяет функциональный подход: литературность – это *поэтическая функция* высказывания. Какие вообще бы-

вают функции у высказывания и какое место среди них занимает функция поэтическая? Каждое словесное высказывание определяется наличием шести компонентов; в разных высказываниях они могут иметь разный вес — отступать на задний план или получать господствующее положение.

В каждом высказывании должно быть по крайней мере два участника — тот, кто говорит, и тот, к кому обращаются (*адресант* и *адресат*). Чтобы высказывание дошло от адресанта к адресату, между ними должен быть *контакт* (грубо говоря, они должны слышать друг друга). Чтобы оно было понято, участникам коммуникации требуется также *код*, общий язык. Чтобы оно имело смысл, оно должно опираться на нечто ранее известное, т. е. вписываться в некоторый *контекст* (сумму общих знаний). И наконец, уже на этом фоне может состояться собственно *сообщение*, т. е. новая информация. Таковы шесть основных компонентов коммуникационного акта по Якобсону.

В соответствии со своими шестью компонентами высказывание может получать шесть разных функций, каждая из которых может оказаться главной.

С адресантом связана *экспрессивная* функция — она преобладает в высказываниях, прямо посвященных выражению чувств и состояний говорящего (например, междометия). С адресатом — функция *конативная* (побудительная); таковы формы императива и другие формы повелительных высказываний. Установка на контакт обслу-

живается *фатической* функцией: на установление и проверку контакта ориентированы высказывания типа “алло!”, “вы меня слышите?”

Функция, нацеленная на код, называется *метаязыковой*, или *металингвистической*. Это функция проверки, установления, обогащения кода, которым пользуются собеседники. Она преобладает в тех высказываниях, где собеседники пытаются договориться о более точном понимании (например, “что это значит?”). Есть целые жанры, типы текстов, характеризующиеся абсолютным преобладанием этой функции, — учебник языка, словарь. Они говорят только о языке, в них внешняя реальность интересна лишь постольку, поскольку помогает объяснить слова. Всякое понимание есть непонимание — при каждом понимании собеседники всегда понимают, строго говоря, каждый свое, — и вот для сокращения этого непонимания используется металингвистическая функция языка.

Самая распространенная, как считается, основная функция языка направлена на контекст и называется, по Якобсону, *референтивной*. Референт — это та реальность, к которой отсылают слова и фразы языка. Референтивное высказывание формирует у нас понятие о внешней действительности. Все повествования, объяснения (в той мере, в какой они касаются не слов, а вещей), большинство диалогов и т. д. характеризуются преобладанием этой функции. С ее помощью мы обогащаем наше знание о мире.

Последней функции не так легко найти место. Сообщение — это высказывание само по

себе, не в отношении к содержательному знанию, которое оно прибавляет к контексту, но и не в связи с объяснением возможностей языка. Это сообщение как таковое. Функция, ориентированная на такое чистое сообщение, как раз и называется у Якобсона *поэтической*. Поэтическое высказывание — не что иное, как высказывание, ориентированное само на себя, на свое сообщение, т. е. на его форму. Внутритекстовые интенции преобладают в нем над внетекстовыми, это текст, замкнутый сам на себя.

В разных условиях одно и то же высказывание может иметь разные функции — даже все шесть функций одновременно. Его можно по-разному читать. Типичный пример такого разного подхода к тексту — фокусирование внимания либо на референтивной, либо на поэтической его функции: так, тексты кондициональной литературности могут читаться как практические сообщения, а могут — независимо от своих контекстуальных задач. Это и есть проблема *содержания и формы* как двух разных возможностей фокусировки читательского внимания.

Как же практически работает поэтическая функция? У Р.О. Якобсона есть статья, написанная по-английски и по-разному переведившаяся на русский язык, — один из вариантов перевода “Два аспекта языка и два типа афатических нарушений” Изучив клинические данные об афазии, Якобсон выделил в ней два вида, при которых подавлению, угнетению подвергается один из двух фундаментальных аспектов языковой деятельности — *селекция* или

комбинация. В каждый момент речевой деятельности говорящий имеет перед собой выбор между некоторым количеством языковых единиц: звуков, фонем, морфем, слов и т. д. Такие в принципе взаимозаменяемые (хотя и не всегда одинаковые по смыслу) элементы языка приравниваются друг к другу — это и есть селекция. С другой стороны, отобранные элементы нужно размещать на временной оси языка, расставлять один за другим, — это и есть комбинация. Элементы, из которых осуществляется селекция, связаны между собой некоторой эквивалентностью, но реально не сочетаются между собой, мы держим их в уме и выбираем из них один, а остальные остаются “за кадром”. Последовательно расставленные элементы на речевой оси тоже связаны между собой (синтаксическими отношениями и т. д.), но они соприсутствуют у нас на глазах. Языковая деятельность напоминает построение графика в двухмерных координатах: каждая точка речи, с одной стороны, имеет определенное место в цепи речи, на оси комбинации, а с другой стороны, соотносится с некоторым количеством виртуальных элементов, размещающихся на оси селекции. Эти оси называются также *парадигматической* и *синтагматической*. То, что мы реально произносим в речи, — это синтагмы, а то, из чего мы выбираем их элементы, — парадигмы.

Все эти термины — вовсе не литературоведческие. Это термины лингвистики. Какое же отношение все это имеет к проблеме литературности? Дело в том, что при преобладании по-

этической функции в высказывании ось селекции и ось комбинации оказываются в особом, нестандартном соотношении: *ось селекции проецирует свой принцип эквивалентности на ось комбинации*. Однородные, в принципе взаимозаменяемые, виртуально соотнесенные элементы расставляются друг за другом на оси комбинации. Парадигма разворачивается в синтагму. Пример — стихотворный ритм: все сильные элементы образуют одну парадигму, все слабые — другую, а поэт расставляет один за другим элементы парадигмы, делая ее очевидной в синтагматической развертке. Также и все рифмующиеся слова образуют парадигму; когда они следуют в высказывании одно за другим, то в обычном высказывании это может прозвучать комично — именно потому, что оно не нацелено на поэтическую функцию; когда же высказывание ориентировано само на себя, подобный повтор будет воспринят как фактор художественности.

Критерий Jakobsona не всегда легко применять на практике. То, что в случае версификации или стилистики (допустим, нагнетание синонимов одного и того же слова в последовательном развитии речи) очевидно и бросается в глаза, гораздо труднее наблюдать в повествовательном сюжете или интертекстуальных связях. Тем не менее можно считать, что именно этот критерий задает сущность конститутивной литературности, т. е. той литературности, которая изначально содержится в тексте, а не приписывается ему извне.

Литература: *Женетт Ж.* Вымысел и слог (глава 1) // Женетт Ж. *Фигуры: Работы по поэтике:* В 2 т. Т. 2. М., 1998; *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия “художественная литература” // Лотман Ю.М. *Избранные статьи:* В 2 т. Т. 1. Таллин, 1992; *Он же.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Там же; *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика. М., 1983; *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино.* М., 1977; *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы (1925, 1929), или в изд.: *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет. М., 1990; *Якобсон Р.О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990; *Он же.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против” М., 1975; *Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.* Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. *Вопросы теории народного искусства.* М. 1971.

3. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Наряду с внешней границей литературы (литературностью) проблему составляют и внутренние ее границы, разделяющие литературу на “роды и жанры” Они по-разному прочерчивались теоретиками разных эпох.

У Аристотеля словесное творчество рассматривается как подражание и разделяется по двум параметрам — по предмету и способу подражания. Предметом подражания являются люди (персонажи), а они бывают более благородными, чем читатель или зритель (цари, герои, бо-

ги), или же более низкими. В позднейшие времена это членение было уточнено: предметом литературного подражания являются, строго говоря, не персонажи, а их поступки и чувства, которые могут быть более или менее благородными независимо от иерархической принадлежности их субъекта. Коронованные особы могут попадать в комические ситуации или переживать низкие страсти, а человек низкого происхождения — совершить благородный поступок, ставящий его наравне с царями и героями.

Второе разграничение, по Аристотелю, касается уже не тематики, а формы произведения — не предмета, а способа подражания. Вслед за Платоном Аристотель разграничивал два таких способа — *простое подражание и повествование*. Простое подражание состоит в прямом воспроизведении слов и действий персонажей, которые не сопровождаются никакими комментариями от автора. Прямое воспроизведение действий возможно лишь на сцене при театральном представлении, а простое подражание словам имеет место не только в театре, но и внутри повествовательного текста, если он перемежается репликами, речами действующих лиц (вообще говоря, эти речи могут распространяться и на весь текст — тогда имеет место повествование от первого лица, от лица персонажа). Само же повествование — это уже не прямой, а опосредованный способ изложения слов и поступков; о них рассказывается от имени автора, часто с применением специальных грамматических форм (особое время повествования).

Два параметра, введенные Аристотелем, независимы друг от друга. Такие две независимые пары признаков по правилам комбинаторики дают четыре сочетания, которые можно представить в виде таблицы.

<i>Предмет подражания</i> \ <i>Способ подражания</i>	<i>Простое подражание</i>	<i>Повествование</i>
<i>Высокий</i>	Трагедия	Эпос
<i>Низкий</i>	Комедия	(Пародия)

Жерар Женетт, составивший эту таблицу в своей книге “Введение в архитекст”, замечает, что последняя ее клетка, заполненная как бы наполовину (ибо античная “пародия” явно уступает по значимости трем другим жанрам, да еще и является жанром вторичным, “паразитарным”), обладает прогностической силой, наподобие пустых клеток в периодической таблице Менделеева: структурную позицию, которую зарезервировал здесь Аристотель, заполнил спустя много веков новоевропейский реалистический *роман* – жанр “низкого повествования”, который уже позже, при дальнейшей разработке, стал осуществлять вторичную героизацию (у Бальзака денежные страсти становятся проявлением настоящего героизма). Таким образом, в историческом плане четвертая, “неполноценная” рубрика классификации

Аристотеля оказалась едва ли не самой важной.

В конце XVIII – начале XIX в. в европейской теории (братья Шлегели, Шеллинг, Гегель) утвердилась иная схема классификации литературы, включающая три члена – *эпос*, *лирику* и *драму*. Эти три члена входят не в две оппозиции, а в одну тройственную оппозицию, сменяя друг друга в процессе диалектического развития; кроме того, критерий различения носит не чистый, а смешанный или синтетический характер – три рода литературы различаются как формой, так и темой (“содержанием”), которые взаимно определяют друг друга. Эпос, лирика и драма для немецких теоретиков искусства – три разных соотношения субъективного и объективного начал в искусстве. Впрочем, эти соотношения оказывались разными у разных авторов, что говорило о неустойчивости и произвольности самой классификации. Зато появилась теоретическая возможность построить классификацию литературных жанров не в виде таблицы, а в виде графа, древовидной схемы, где низшие члены соподчинены высшим членам, представляют собой их видовую конкретизацию.



Сложности, возникающие при разработке этой системы, очевидны на низшем ее “этаже”.

Если родовое деление литературы, при всей своей абстрактности, сохраняет логическую стройность, то на уровне видов (жанров) наблюдается множество смешанных форм, а также чисто формальных образований (особенно стихотворных форм в лирике, вроде сонета), с которыми невозможно связать определенного содержания. Итак, логика данной классификации — довольно иллюзорная. Она приходит в противоречие с творческой свободой писателей, каждому из которых не возбраняется изобрести новый жанр для того или иного нового произведения (что они часто и делают): роман в стихах, трагикомедия и т. д.

Современная теория литературы (Ж. Жетт) возвращается к более непротиворечивой, хотя и менее притязательной аристотелевской классификации. Разграничиваются, с одной стороны, *модальности высказывания*, а с другой стороны, собственно жанры. Модальность — это абстрактная, внеисторическая категория, характеризующая ситуацию произнесения текста. Таких бывает всего лишь три: когда автор говорит от собственного лица, когда он говорит от лица персонажей и когда он смешивает в своем тексте эти два вида дискурса. Внешне это соответствует разграничению лирики, драмы и эпоса — но без претензий на сопряжение тематики и формы. В трех модальностях не совмещаются, не склеиваются формальные и содержательные признаки, они описывают только выбор формальных возможностей, исходя из того, что любая из них может служить для оформления лю-

бого тематического “содержания” Исторически сложившиеся, исторически случайные типы и конфигурации этой тематики будут называться *жанрами*. Например, жанр трагедии определяется такими признаками, как страшные, катастрофические события, постигающие достойных, вообще говоря, людей, включающие в себя мотивы трагической ошибки, заблуждения, вины, отражающие действие надличностных сил типа судьбы, божественной воли, предопределенности характера, темперамента, наследственности и т. д. Встретив в тексте такие тематические признаки, мы безошибочно определяем: перед нами трагедия — и не заботимся о ее форме, драматической или романной. Итак, жанровая классификация независима от модальной, и именно этим теория Женетта возвращается к концепции Аристотеля.

В появлении “романтической” трехчастной классификации имелась своя историческая оправданность. Дело в том, что литература последних столетий характеризуется все большим смещением, нарушением, пертурбацией традиционной системы жанров. На протяжении веков каждое произведение литературы вписывалось достаточно точно в одну жанровую категорию, но начиная с романтической эпохи это распределение спуталось. Стало возможным (а у многих авторов и желательным) для каждого нового произведения конструировать новый смешанный жанр. Это было связано и с упадком риторики, которая помимо прочего занималась классификацией устойчивых жанровых

форм. Реакцией на этот беспорядок явилась “романтическая” классификация родов и жанров, пытавшаяся подвести под эту переменчивость форм некие незыблемые философские устои. Попытка эта оказалась в конечном счете неудачной — упадок жанрового сознания в литературе было невозможно сдержать, и поэтому современная теория жанров носит плюралистический характер. (Это отчасти соотносится с так называемым постмодернистским состоянием культуры.)

Упадок жанрового мышления проявился особенно в двух исторических процессах.

Во-первых, в современной литературе один жанр выдвинулся на несообразное по сравнению с предыдущей эпохой место, едва ли не поглотив всю литературу в целом; его выдвижение как раз и свидетельствует о возросшей свободе, комбинаторной подвижности литературного творчества. Этот жанр — *роман*. Ныне роман есть везде. Еще в начале XVII в., в пору “Дон Кихота”, роман был жанром четко определенным, с кодифицированной и именно потому легко пародируемой структурой, но в дальнейшем он стал жанром всеохватывающим, и ныне абсолютно невозможно представить себе пародию на “роман вообще”. В результате этой экспансии роман перестал определяться и четкой формой, и четким содержанием — он стал местом встречи и диалога разных культурных традиций и тенденций, в нем соединяются трагические и комические линии, диалогическое и повествовательное начала, эпические и лириче-

ские элементы. Современный роман — наджанровое, сверхжанровое образование.

Второй исторический процесс — формирование массовой словесности. Массовая словесность — это область нового жанрового сознания. Если на верхнем уровне литературы господствует модель свободного романа и каждый романист считает делом своей чести создать новую, непривычную романную структуру, то на низшем, массовом этаже вырабатывается, напротив, устойчивая система жанровых канонов, стабильно связывающих определенную форму и тематику. Это уже не традиционные жанры типа трагедии или элегии, а “детектив” “дамский роман”, “фэнтэзи”, а также многие жанры, общие для литературы и аудиовизуальных искусств (как известно, в кино понятие “жанр” применяется именно для характеристики стандартных популярных форм, таких, как “вестерн”, “мелодрама”, “крутой боевик” и т. д.).

Жанровая структура, распавшись на верхнем этаже литературы, ушла на низший ее этаж, как бы компенсируя собой свободу верхнего уровня. С точки зрения общего устройства культуры, это совершенно правильно. Одно не может существовать без другого. Именно потому, что каждый читатель высокой литературы является (или являлся прежде, скажем в детстве) читателем, пусть хотя бы стыдливым, романов о приключениях, детективов и т. д., — именно на фоне этих книг он может опознавать и оценивать свободу высокой литературы. Часто романисты прямо используют, обыгрывают устойчивые формы

массовой словесности для создания не-массовых произведений, включая их в текст на правах составной части. Это говорит о том, что есть основание разграничивать два понятия жанра — *жанры дискурса* и *жанры текста*. Первые характеризуют строй отдельных частей текста (иногда очень мелких, иногда почти совпадающих с текстом в целом); в произведении могут сочетаться, перемежаться разные жанры дискурса. Напротив того, жанр текста характеризует собой способ завершения произведения как целого, способ окончательного оформления и осмысления применявшихся в нем жанров дискурса (на этом обобщающем уровне они получают смысл “частной сюжетной линии”, “вставной истории”, “пародии”, “реминисценции” и т. д.). Такая ситуация, как уже сказано, типична для современного романа, но она бывает и в других жанрах: в трагедиях Шекспира систематически встречаются комические сцены и персонажи, что не мешает им оставаться трагедиями, — это означает, что в них используется комедийный жанр дискурса, но завершающим жанром текста является трагедия. Взаимодействие жанров дискурса и жанров текста — еще один способ ограничить множественность современной культуры и ее текстов: на уровне литературы в целом свобода высокого романа уравнивается жесткой заданностью жанров массовой словесности, на уровне отдельного произведения свобода выбора дискурсов уравнивается необходимостью придать тексту ту или иную финальную жанровую определенность.

Литература: *Аристотель*. Поэтика (любое издание); *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Эстетика и теория литературы. М., 1975; *Женетт Ж.* Введение в архитекст // Женетт Ж. *Фигуры: Работы по поэтике*. Т. 2. М., 1998; *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика (любое издание).

4. ПОЭЗИЯ И ПРОЗА. ТЕОРИЯ СТИХА

Проблемой поэзии как особого типа речи занимается дисциплина под названием “стиховеде-ние” Это часть литературоведения, так как ее предмет практически полностью входит в состав художественной литературы: стихотворное устройство речи является одним из основных признаков конститутивной литературности.

Поэзия — ритмическая речь. Исторически понятие ритма изменчиво — от более жестких условий в традиционных культурах до свободного стиха в XX в. Единственное, что сохраняется, — деление текста на сравнимые между собой сегменты (стихи), и даже такого самого абстрактного формального разбиения достаточно, чтобы задать ритмичность. В принципе любой текст членится на некоторые сегменты, но в прозе смысловая разбивка преобладает над формально-звуковой, а в поэзии — наоборот.

Ритмика стиха связана с фонетикой языка, с его звуковым составом. Этим отчасти обусловлены различные системы стихосложения: количественная в античной поэзии (правильное чередование долгих и кратких слогов), силлаби-

ческая в языках с фиксированным местом ударения (постоянное количество слогов в стихе-сегменте), силлабо-тоническая в русской поэзии со свободным ударением (сочетание двух вышеуказанных принципов).

В процессе исторического развития русского силлабо-тонического стиха нарастают факты несовпадения *ритма* (реального распределения ударных и безударных стихов) и *метра* (идеальной схемы этого распределения). Возрастает число пропущенных и “лишних” (сверхнормативных) ударений; возникают *дольники* — размеры на основе основных метров, но с систематическими ритмическими аномалиями. Ритм и метр, реальность и норма находятся в конфликтно-диалектическом отношении.

Ю.М. Лотман высказал мысль о том, что исходной формой *художественной* речи была поэзия. Разумеется, в дохудожественном состоянии речь изначально прозаична (как ее усваивает, например, ребенок), но в становлении словесного искусства художественная речь должна быть четко отделена от нехудожественного языка, отмечена именно как художественная. Стихотворный ритм как раз и служит таким первичным знаком. (Одновременно действует и мнемонический фактор: художественная словесность возникает в бесписьменной цивилизации, ее тексты могут фиксироваться только в памяти людей, а для этого ритм служит подспорьем.) Лишь на более позднем этапе, когда противопоставление художественной и нехудожественной речи уже твердо усвоено, становит-

ся возможным возникновение художественной прозы как более сложного образования, чем поэзия. В прозе в снятом виде присутствует поэтический ритм, проза воспринимается на фоне поэзии; проза — это то, что не захотело быть стихами, в отличие от “сырой” прозы бытовой речи, в принципе не ведающей о стихах. Поэзия развивается в сторону все большей свободы от твердого метра, но еще раньше тем же путем пошла и проза, отпочковавшись от поэзии как более свободная форма художественной речи.

Одним из аспектов взаимодействия семантики и ритмики в поэзии является семантика метра. В древней поэзии семантика и метрика жестко закреплялись за определенными жанрами: гекзаметр и героическое сказание — за эпикой, элегический дистих и любовная жалоба — за элегией, ямб и поношение противника — за инвективой. В современной поэзии семантика и метрика связаны не кодифицированной традицией, а полуосознаваемой привычной ассоциацией: К.Ф. Тарановский и другие показали, например, как русский пятистопный хорей связывается с тематикой элегической медитации. Это называется *семантическим ореолом* метра.

Для чего нужна стихотворная организация речи? В современной культуре стихи уже не служат для отделения литературы от не-литературы, для этого есть жанры, дифференцированная система распространения текстов и т. д. С другой стороны, мнемоническая функция поэзии в письменной цивилизации тоже ослаблена. Наконец, с точки зрения теории информа-

ции стихотворная организация речи — парадокс: текст делается более предсказуемым, т. е. менее информативным. Но чтобы текст можно было читать, он и не может быть стопроцентно непредсказуемым, в нем должны соотноситься в определенной пропорции информация и энтропия (избыточность). Для этого служит даже обычная грамматическая структура фразы с ее предсказуемостью формально соотнесенных членов; в художественной словесности такую же роль играет поэтический ритм. Более того, повторяющийся, ритмичный текст приводит в действие механизм автокоммуникации (Ю.М. Лотман), заставляя читателя обращать внимание уже не на сообщение, а на код текста, который становится не пассивным передатчиком сообщения, а самостоятельным фактором выработки новой информации.

Организация поэтического текста отличается от организации текста прозаического, а тем более внелитературного, особым использованием звуковой ткани языка. *Рифма* — прямые повторы в конце или начале стиха — это лишь частный случай такого явления. Практикуются и другие приемы звуковой игры: *ассонансы* и *аллитерации* (повторы гласных или, наоборот, согласных). Далее, поэзии свойственно особое использование грамматических структур — в простейшем случае одних и тех же конструкций типа риторических вопросов, которыми текст “прошивается” насквозь. Есть и менее заметные для сознательного читательского восприятия закономерности — те, которые Р.О. Якоб-

сон назвал “грамматикой поэзии” Это особое распределение грамматических форм — чисто реляционных, которые, казалось бы, служат только для связи слов между собой и не несут никакого семантического содержания. Так, две первые строфы сонета могут быть построены на одних грамматических формах, а две другие — на других; в стихотворении Лермонтова “Дума” Ю.М. Лотман обнаруживает динамическое распределение местоимений: местоимение “мы” переходит от субъектных к объектным формам. Эта “грамматика” почти бессознательная, мы не привыкли ощущать грамматические формы как нечто упорядоченное и обычно следим не за ними, а только за смыслом, за выбором слов, за правильностью конструкции. Однако на бессознательном уровне поэтического текста такие факторы “работают”, чем и обусловлен “магический” эффект поэзии.

В поэзии в отличие от прозы активизируется еще и зрительная форма текста. Поэзия — изначально устная форма речи, в ней сохранились следы устного исполнения (мелодика), однако же в современной книжной поэзии глубоко используются и графические средства воздействия на читателя. Простейшие из них — прямое подобие графической формы стихотворения форме описываемого предмета (сердца в любовной лирике Симеона Полоцкого, дождя у Аполлинера). В более тонких случаях графика стиха имитирует хаотичность, “недоупорядоченность” текста, побуждая читателя напряженно работать для ее упорядочивания. Такова ди-

алектика: поэзия имитирует беспорядок, чтобы мы приложили больше сил для восстановления, может быть даже придумывания порядка. Поэты XX в. стали писать стихи без знаков препинания. Казалось бы, текст с пунктуацией более удобопонятен; зато текст без нее больше *провоцирует* на понимание — он ставит перед нами задачу самостоятельно расставить недостающие знаки, разместить в тексте грамматические связи, приписать словам грамматические функции. В результате текст делается не менее, а более насыщенным смыслами — ведь, вообще говоря, отсутствующие связи можно восстанавливать по-разному. Еще более радикальный пример — поэма С. Малларме “Бросок костей никогда не отменит случая” в виде хаотической картины на нескольких страницах, где основная фраза набрана крупным шрифтом, а мельче напечатанные другие фразы как бы отпочковываются от нее то тут, то там. Возникает пространственная, древовидная или же звездообразная структура, которая отменяет принцип линейного чтения. Такой текст нельзя читать с начала до конца, в нем приходится как бы все время ходить окольными путями; его устройство — пространственное, а не временное. Это еще один из способов активизировать нашу деятельность интерпретации текста.

Итак, общий принцип стихотворной речи — повышенная активизация всех уровней текста, которая покупается ценой искусственных ограничений и делает текст особо информативно емким. Именно поэтому поэтические тексты

так хорошо запоминаются наизусть: мы ощущаем, что в них каждое слово глубоко значимо. Поэзия является для нас образцом бесконечно насыщенной смыслом речи, которую можно без конца перетолковывать.

Литература: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста (первая часть). Л., 1972; *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика (любое издание); *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка (1924, 1965, а также в кн.: *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М., 1993).

5. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК, СТИЛЬ, ФИГУРЫ РЕЧИ

Поиски единого принципа, организующего художественную речь (прозаическую или поэтическую), составляют предмет особого раздела теории литературы — *стилистики*, или теории стиля. Стилистика в отличие от стиховедения — “полулитературоведческая” дисциплина: стиль имеется не только в художественных текстах, поэтому и исследование его происходит на границах лингвистики и литературоведения.

В традиционной риторике выделялись два подхода к стилю — сингуляристский и плюралистский: существует либо один, отмеченный стиль на фоне “обычного” языка, либо открытое множество разных стилей. Исторически более ранней была, по-видимому, плюралистская концепция, хотя она и являлась тогда (в средневековой риторике) жестко нормативной. Выделялись три стиля: высокий, средний и низкий

(разумеется, речь шла о художественной литературе, и низкий стиль не совпадал с вульгарным языком простонародья). Была выработана схема так называемого Вергилиева колеса: у Вергилия сохранилось три основных произведения, из них “Георгики” — поэма о “низких”, хотя и вполне достойных трудах земледельца, “Буколики” — пастушеские элегии, отражающие средний тип тематики, а “Энеида” — высокая эпическая поэма. Согласно таблице-“колесу” средневековые риторы распределяли всю типичную лексику Вергилия, расписывая для примера несколько типичных синонимических рядов: так, в низком стиле используется слово “лошадь”, в среднем — “конь” а в высоком — “скакун”

Но уже к концу классической эпохи появились концепции стиля, противостоящие такому пусть ограниченному, но плюрализму. В XVIII в. с концепцией стиля выступил Ж.-Л. де Бюффон. Для него стиль — идеальный инструмент познания, не просто украшение речи, а средство лучше понять то, что хочешь сказать. Прекрасный стиль, по мысли Бюффона, равнозначен стилю, насыщенному мыслью, четкому, продуманному, всякие нарушения стиля обличают собой те или иные недостатки логики. В этом смысле мы до сих пор говорим, что у некоторого человека “есть стиль”, т. е. имеется определенное содержание; а если “стиля нет”, то и в содержании хаос. “Стиль — это человек”: мы привыкли понимать под этими словами некоторый плюрализм (“сколько людей — столько

и стилей”), Бюффон же имел в виду другое — он понимает стиль в сингуляристском смысле. Человек может *приобщиться* к стилю, и это будет его заслугой, но не оригинальностью. Стиль един, только подходы к нему могут быть разными. Эта концепция получила отклик у Гёте и Флобера, писателей антиромантического склада. Романтики с их интересом к индивидуальности перетолковали мысль Бюффона в плюралистском смысле, а по их следам пошел в начале XX в. лингвист Л. Шпитцер. Исходя из того, что язык по-разному используется в разных социальных слоях и в разных ситуациях, он предложил различать в рамках национального языка много стилей. Позднее эту концепцию развил Р. Барт, различив индивидуальные варианты речи, возникающие как бы от природы личного характера или таланта, и ее социальные варианты, выражающие некоторую ситуацию, идеологию, тенденцию в использовании языка.

Но сингуляристская концепция стиля не умерла. Ее новый подъем связан с русской теорией литературы, и первым ее представителем может считаться А.А. Потебня. Он создал концепцию поэтического языка как языка *образного*, активизирующего внутреннюю форму слов, их этимологические потенции. Обычному языку, где слово стерто и не выявляет своего поэтического потенциала, противостоит язык образный, где все слова играют. Концепция поэтического языка Потебни была оспорена и вместе с тем развита русскими формалистами: с точки зрения В.Б. Шкловского, поэтический язык не обяза-

тельно включает в себя обнажение внутренней формы, цель поэтического языка шире — каким бы то ни было способом обновить наше ощущение языка. Главное понятие этой концепции — *автоматизация* (привыкание восприятия), с которой борется поэзия. Приемы деавтоматизации не обязательно активизируют то, что уже содержалось в слове, достаточно включить слово в непривычную конструкцию, чтобы оно само показалось необычным. Концепция поэтического языка у формалистов — сингуляристская и ориентированная прежде всего на звучание слова — вопреки Потебне, для которого главное в слове — скрытый “внутренний” смысл.

При всех этих крайностях формализма идея поэтического языка как деавтоматизации утвердилась и сохраняется в современных концепциях стиля. Ж. Женетт переосмыслил ее, опираясь на Н. Гудмена и используя его понятие *экземплификации*. Любое слово, фрагмент речи, текст имеет некоторый смысл, обозначает нечто вне самого себя; но кроме того он и сам чем-то является, обладает физической, социальной, психологической конкретностью. Эта вторая функция, противопоставленная *денотации*, как раз и называется *экземплификацией*. Слово “глаза” имеет синонимы “очи”, “буркала” и т. д., которые все обладают одной денотативной функцией, но их экземплификативная функция разная. Первое из них экземплифицирует средний литературный стиль, второе — высокий, третье является примером грубого низменного стиля. По мысли Женетта, *стиль как раз и представляет*

собой систему экземпликативных функций языка. В случае “глаза” эта функция равна нулю, в двух других случаях она резко ощущается как иллюстрация определенного стиля. В стиле язык сам являет собой нечто, пример чего-то; здесь имеет место не дистантная связь означающего и означаемого, а непосредственная связь выражающего и выражаемого.

Это, конечно, проявляется не только в отборе слов. Чтобы сделать речь ощутимой, отмеченной по отношению к норме, применяются *фигуры речи*. Так называются любые отклонения языка от обычного, нейтрального способа сказать нечто — от прямого наименования вещи, от грамматически правильного порядка слов и т. д. В фигурах используются либо другие элементы речи, либо другой способ их организации, и сквозь неправильный порядок как бы просвечивает правильный.

Классификацией фигур речи издавна занимается риторика. Попытка заново осмыслить риторика была предпринята в начале 70-х годов бельгийской группой “мю” Фигуры речи классифицируются ею по двум параметрам: по уровню (форма/смысл) и по амплитуде (слово/фрагмент речи, больший, чем слово). Отсюда таблица:

Амплитуда Уровень	слово	больше слова
Смысл	Метасемема (троп)	Металогизм
Форма	Метаплазм	Метатакис

Метасемемы — то же самое, что традиционные *тропы*. В этой категории разграничиваются два разных направления смыслового сдвига — *метафора* и *метонимия*.

Типологический смысл этого разграничения исследовал Р.О. Якобсон в статье “Два аспекта языка и два аспекта афатических нарушений”, соотнеся его с оппозицией селекции и комбинации (синтагмы и парадигмы). Метафора — это сдвиг смысла по оси селекции, а метонимия — сдвиг по оси комбинации. Возьмем метонимию: в классической риторике это перенос смысла с одного предмета на другой по смежности этих объектов в реальном или логическом пространстве. Скажем, фраза “в полку было две тысячи штыков” (пример фигуры, не имеющей художественной функции) содержит связь по смежности: речь идет не о количестве стальных штыков в полку, а о количестве в нем солдат, имеющих ружья со штыками. Но то же самое можно представить и как связь чисто логическую, без пространственной смежности: говорящий как бы подразумевает более распространенную фразу: “в полку было две тысячи солдат, вооруженных ружьями со штыками” Оба интересующих нас слова — “солдат” и “штык” — соседствуют на оси синтагмы; остается стянуть фразу, перенеся значение одного слова на другое слово. Иначе обстоит дело с метафорой: в выражении “солнечная корона” (также нехудожественный троп) слово “корона” служит заменой ряда других терминов (“ореол”, “сияние”), которые соплагаются не на оси комбинации, а на оси селекции — это

образный синоним, при выборе которого мы совершили парадигматический сдвиг.

Таковы два главных класса фигур, имеющих свои внутренние подразделения. Так, для метонимии важнейшим подклассом является *синекдоха* – замена части целым или целого частью. Та же “корона” может служить и метонимией, означающей “короля” (“владения британской короны”), но ее же можно понять и как синекдоху, в смысле “неотъемлемой части королевской особы”

Стилистика, как уже сказано, лишь частично принадлежит литературоведению, ее предмет и художественная словесность находятся в динамическом соотношении, что видно и в случае тропов. Любые тропы могут исторически стираться, утрачивать свою ощутимость в качестве тропов. Они входят тогда в общеязыковой фонд, *лексикализуются*. Это может с ними произойти, если они придуманы для обозначения понятия, не имевшего общеязыкового наименования (та же “солнечная корона”, которая обозначает явление, не имеющее другого, “буквального” имени), или если это буквальное выражение вышло из употребления, уступая место фигуральному. Итак, критерий фигуральности выражения – наличие зазора между этим выражением и некоторым другим (“буквальным”, “прямым”), реально присутствующим в языке выражением того же смысла.

Литература: Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983 (или Благовещенск, 1998);

Бюффон Ж.-Л. де. Речь при вступлении во Французскую академию // Новое литературное обозрение. 1995. № 13; Дюбуа Ж. и др. [Группа “мю”]. Общая риторика. М., 1986; Женетт Ж. Вымысел и слог (глава 4). // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. М., 1998; Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992; Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика (ряд изданий); Эйхенбаум Б.М. Как сделана “Шинель” Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. М., 1986; Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М. 1997

6. ПОВЕСТВОВАНИЕ

Как и стилистика, *нарратология*, т. е. наука о повествовании, лишь отчасти пересекается с литературоведением по своему предмету, а отчасти выходит за его рамки: не все повествования — художественные.

Повествование как тип дискурса противостоит “прямому подражанию” (речам персонажей), описанию, рассуждению (прямой авторской речи). В классической риторике оно мало исследовалось — занимались главным образом техникой описания или рассуждения. Лишь в конце прошлого века начались попытки классифицировать типичные сюжетные ситуации (например, в драме), бродячие сюжеты-мифы и т. д. Первый радикальный шаг к исследованию повествования предприняли русские формалисты. В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский расщепили повествовательный текст

на две инстанции — сюжет и фабулу. *Фабула* — реальная или вымышленная история, последовательность событий, которые излагаются в романе, рассказе или даже в драме (хотя драма, строго говоря, не повествовательный текст); *сюжет* — способ изложения фабулы в тексте. Томашевский разграничивал два понятия так: фабула — это то, что было в действительности, а сюжет — то, как узнал об этом читатель. Фабула и сюжет соотносятся как материал и прием, как анонимная, в принципе переходящая из текста в текст история и индивидуальная работа по ее рассказыванию. Сюжет деформирует фабулу, делает ее осязаемой. На практике формалисты довольно узко трактовали сюжет — главным образом как способ *размещения* элементов истории в последовательности реального повествования, когда событийный порядок фабулы не совпадает с порядком сюжета.

Как показал дальнейший ход научной мысли, динамическое соотношение двух повествовательных инстанций — идея очень емкая, она гораздо шире той непосредственной интерпретации, которую дали ей формалисты. “Как узнал читатель” включает в себя еще и большую или меньшую степень подробности сообщаемой информации, оценку событий, точку зрения, с которой они излагаются, и т. д. Все эти факторы хорошо видны в случаях, когда несколько текстов сочиняются “на один и тот же сюжет” (в терминах формалистов — на одну и ту же фабулу). Таковы, например, четыре евангелия — разные интерпретации одной и той же истории.

В них нет нарушений порядка повествования, но одни события в них опускаются, другие добавляются, излагаются более или менее подробно, с разными деталями и смысловыми нюансами. К повествованию, таким образом, имеет отношение не только собственно событийная структура, но и такие элементы, которые, казалось бы, безразличны к повествованию (например, оценки).

В современной научной терминологии оппозиция “сюжета” и “фабулы” применяется не очень широко. Структурная лингвистика заменила их разграничением *истории* и *дискурса* (Э. Бенвенист), из которых первая более или менее соответствует “фабуле”, но второй существенно шире “сюжета”. Дискурс — это весь уровень речи, повествующей о событиях, в отличие от самих этих событий. Идею Бенвениста развили Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, К. Бремон, рассматривая повествовательный текст как языковое явление с дополнительным, сверхфразовым уровнем организации — это и есть уровень истории.

Эта теория опиралась также и на книгу В.Я. Проппа “Морфология сказки”, вышедшую еще в 20-е годы. Пропп выяснил, что все событийные элементы русской волшебной сказки распределяются по 31 категории, которые всегда размещаются в тексте в одном и том же порядке (с возможными пропусками и повторами). Такие абстрактные события сказочного сюжета Пропп предложил называть *функциями*. В 60-е годы (“Введение в структурный анализ повест-

вовательного текста” Р Барта) такая концепция была распространена от одного устойчивого фольклорного жанра на все многообразие возможных повествовательных текстов. В такой ситуации функции уже не задаются закрытым списком и сочетаются в различном порядке; кроме того, в любом тексте выделяются элементы разной степени нарративной значимости: *функции* и *индексы* (“признаки”). Из функций складывается история (“фабула”), а из индексов — ее аранжировка (конкретизация персонажей, их характеров, мотивов, мыслей, обстановки и орудий действий и т. д.). Внутри функций выделяются основные и второстепенные — *ядерные (кардинальные) функции* и *катализы* (катализаторы), служащие прокладкой между главными функциями. Функции ядерные реализуют некий значимый выбор персонажа (Раскольников убивает процентщицу), а катализы — последовательность осуществления этого выбора (Раскольников добывает топор, совершает “пробу”, прячет добычу); индексами в том же тексте будут служить описания внешности героя и его жертвы, интерьера его комнаты, петербургских пейзажей, воссоздание мыслей и чувств Раскольникова и т. д.

События совершаются персонажами. Классификацию повествовательных персонажей предпринял еще Пропп, а обобщение его концепции совершил А.-Ж. Греймас. Он разделил структуру действующих лиц на два уровня — актантов и актеров. *Актер* — конкретное действующее лицо (человек или нет), выполняющее

некоторую структурную роль в повествовании, а сама эта роль, позиция в повествовательной структуре называется *актантом*. Типология актантов в любом повествовании включает шесть членов, шесть идеальных центров притяжения, распределенных по трем смысловым осям: оси коммуникации (*адресант—адресат*), оси поиска или стремления (*субъект—объект*) и оси борьбы (*помощник—противник*). Один актант может воплощаться разными актерами, но и один актер может играть сразу несколько актантных ролей. Структура актантного сюжета и его воплощения в актерах говорит об идеологии произведения, о ситуации героя: есть ли у него помощники, ведет ли он поиск чего-то или кого-то иного или занят самим собой и т. д.

Так устроен уровень истории-фабулы. Уровень дискурса (“сюжета”) организуется как система *нарративных фигур*, подробно проанализированная Ж. Женеттом в трактате “Повествовательный дискурс” Женетт предлагает рассматривать всякое повествование как аналог языковой фразы, которой его всегда можно резюмировать (вся “Одиссея” — “Одиссей возвращается на Итаку”). Во фразе главный действенный элемент — это глагол, имеющий систему грамматических категорий. Эту систему — главным образом время, наклонение (модальность) и залог — Женетт и использует для классификации нарративных фигур. Под фигурой, как и в стилистике, понимается отступление от нейтрального, нормального способа рассказать некоторую историю.

Для *времени* основной фигурой будет нарушение временного *порядка* (которое формалисты как раз и описывали как игру сюжета и фавулы): повествование может отступать назад и забегать вперед, в дискурсе событие может быть упомянуто раньше или позже, чем положено по истории. Другие приемы связаны с *частотностью*: есть события повторяющиеся и единичные, и повествователь может обозначать ряд повторяющихся событий один раз или, наоборот, рассказывать одно и то же событие по многу раз. Наконец, *темп* повествования может по-разному соотноситься с темпом истории (нарушения изохронии). Реально дискурс о событиях практически никогда не совпадает по темпу с этими событиями, но обычно между ними не бывает даже равномерного, пропорционального соотношения: рассказ то ускоряется, то замедляется. Женетт выделяет четыре таких типичных темпа: 1) *резюме*, когда повествование идет существенно быстрее событий (“скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается”), но все-таки излагает их более или менее непрерывно (“прошло пять лет, в течение которых герои делали то-то и то-то”); 2) *дескриптивная пауза* — полная остановка повествования, которое заменяется пристальным описанием пейзажа, вещи, лица и т. д.; 3) *сцена*, т. е. сегмент текста, где темп повествования имитирует реальный темп событий и особенно реплик (это, конечно, иллюзия одновременности); 4) *эллипсис* — разрыв повествования, полный пропуск некоторого фрагмента истории (“прошло пять лет”).

Модальность повествования связывается с подробностью изложения и информирования о событиях. (Скажем, в детективе имеет место неполное информирование вплоть до конца: самое главное от нас утаивают.) Основное различие здесь – в изложении событий с разных точек зрения. Идея *точки зрения* в повествовании восходит к Генри Джеймсу и была разработана в англо-американской критике: речь шла о том, чтобы события в романе излагать не от лица всеведущего автора, а через те сведения, которые могли иметь о них те или иные персонажи. Женетт, пересматривая эту проблему, вводит важное разграничение вопросов “кто видит?” и “кто говорит?” Организация речи в тексте может и не соответствовать тому кругу осведомленности, которым обладает ее условный источник (повествователь, повествующий персонаж): рассказчик может говорить “от себя”, а не от имени персонажей, но приводить не все факты, а лишь те, что известны (некоторым) героям. Поэтому двусмысленный термин “точка зрения” предлагается заменить более точным термином *фокализация*: повествование уподобляется оптическому прибору, который настраивается на точку зрения того или иного персонажа, и это, вообще говоря, не связано с тем, от чьего имени оно ведется. Фокализация бывает *нулевой* (всеведущий автор), *внешней* (“бихевиористское” повествование, рассматривающее персонажей только извне) и *внутренней* (повествование “глазами” того или иного персонажа или персонажей). Фокализация может

меняться в ходе повествования; внутренняя фокализация на одном персонаже является внешней фокализацией в отношении другого персонажа. Критерий различения внешней и внутренней фокализации (“не-личного” и “личного” режима повествования) предложил еще до Женетта Р Барт (“Введение в структурный анализ...”): текст, написанный от третьего лица, но с внутренней фокализацией, может быть транспонирован в первое лицо без семантических неувязок одной лишь заменой местоимений и глагольных форм, например – “Джеймс Бонд увидел перед собой молодого мужчину лет пятидесяти...”; при невозможности такого преобразования (“Постукивание кусочков льда в бокале, казалось, наводит Бонда на какие-то мысли...”) имеет место внешняя фокализация.

Место повествователя (“кто говорит?”) определяется последней категорией Женетта – категорией *залога* (по-французски – “голоса”). Рассказчик может находиться вне или внутри рассказываемой истории, быть или не быть ее персонажем. Повествовательный текст может включать в себя не одну историю, а несколько, которые соотносятся не через простое соположение, а через взаимное включение, образуя сложные *метадиегетические конструкции* (вставные новеллы и т. д.).

Литература: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987;

Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М., 1972; *Женетт Ж.* Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 1. М. 1998; *Он же.* Повествовательный дискурс // Там же. Т. 2; *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи Т. 1. Таллин, 1992; *Пропп В.Я.* Морфология сказки (любое изд.); *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика (любое изд.); *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М. 1972; переизд. в кн.: *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 1. М., 1994, 1996; *Шкловский В.Б.* Связь сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В.Б. О теории прозы (1925, 1929), или в изд.: *Шкловский В.* Гамбургский счет. М. 1990.

7. ИНТЕРСУБЪЕКТИВНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

В литературе в принципе три взаимодействующих субъекта: *автор, персонаж(и) и читатель* (читателей в реальности много, но в пространстве произведения они не встречаются друг с другом). Описание их взаимодействия в значительной степени выходит за рамки позитивно-научного анализа и захватывает область философской, феноменологической рефлексии.

Взаимодействие автора и героя (и героев между собой) в известной мере поддается лингвистическому описанию. В протяженности текста выделяются сегменты, характеризующиеся доминированием голоса того или иного из героев, контролируемые их личностными интенци-

ями, социально-моральными установками, жизненной ситуацией, стремлениями, страхами, страстями и т. д. В этих сегментах речь персонажа конкурирует с речью автора, принимая активное участие в формировании литературного дискурса.

Простейшие примеры такого рода – вкрапления *прямой* и *косвенной речи* персонажей в повествовательном тексте (в драме первые занимают главную часть объема). Перевод прямой речи в косвенную часто делает ее нелепой, неистинной, комичной – это оттого, что происходит переакцентировка речи персонажа, ее ценностное переподчинение другому субъекту (автору, рассказчику). Отчасти сходным образом устроен и *сказ*: в письменном тексте имитируется устная речь, обычно малообразованного, простонародного, даже неграмотного рассказчика.

Другим видом взаимопроникновения дискурсов автора и героя является *несобственно прямая речь*. Это изложение мыслей или переживаний персонажа, грамматически полностью имитирующее речь автора, но по интонациям, оценкам, смысловым акцентам следующее ходу мысли самого персонажа. Вычленить ее в тексте не всегда легко; иногда она маркируется определенными грамматическими формами (французский имперфект), но в любом случае трудно определить, в какой точке она начинается или кончается. В несобственно прямой речи мы опознаем чужое слово “по акцентуации и интонированию героя, по ценностному направ-

лению речи”, его оценки “перебивают авторские оценки и интонации” (М.М. Бахтин).

Область безусловного доминирования автора над героем — пограничные зоны литературного текста: название, жанровый подзаголовок, написание авторского имени (подпись), авторская аннотация, внешние авторские тексты, примыкающие к произведению (предисловия, послесловия, беседы автора о своем тексте). Это так называемый *паратекст* (Ж. Женетт), функция которого — задать правила чтения текста, обозначить его авторскую интерпретацию. В паратексте слово героя никогда не может сравняться со словом автора, а чаще всего и вовсе отсутствует.

При других видах взаимодействия автора и героя их личности уже не привязаны к какому-либо социальному дискурсу, и их конструирование принимает не лингвистическую, а спекулятивно-философскую форму. Этой проблемой много занимался М.М. Бахтин (“Проблемы поэтики Достоевского”, “Автор и герой в эстетической деятельности”). Достоевский дает предельный пример взаимодействия автора и персонажа в устройстве “полифонического романа”, ставя голос персонажей-идеологов на один ценностный уровень с голосом автора. Герой предусматривает и заранее оспаривает авторское слово о себе, в конечном счете это полемика с Богом-творцом, богоборческий бунт вымышленного персонажа. Герой одержим чужим сознанием, спорит с ним, стремится оставить за собой последнее слово; герои Достоев-

ского проницаемы для слова друг друга, а одушевляющие их идеи даются в становлении, в диалогической жизни. Герой здесь — не статичный знак социального дискурса, а динамичный процесс его становления.

В “Авторе и герое...” такого рода процессы рассматриваются Бахтиным в систематической феноменологической перспективе, где вопрос о чужом слове составляет один из частных вопросов. В центре внимания здесь — пространственная и временная форма героя. Пространственная форма героя определяется тем, что человек по-разному воспринимает свое и чужое тело; чтобы сделать правильный жест, мы должны забыть о своем теле как внешнем объекте, переживать его только изнутри. В литературе в этом смысле по-разному передаются фигуры главного и второстепенных персонажей. Но и главный герой получает некоторую телесную определенность, пространственную завершенность; автор сообщает герою законченность, какой не обладает человек в своем самовосприятии. Субъект-персонаж оказывается представлен объективно — таков акт любви творца к творению. Временная форма героя — это длительность его душевных переживаний: жизнь души и жизнь духа, объекта и субъекта внутренней жизни человека. Душа — это объективная сторона персонажа, она дарована человеку Богом, автором, дух же представляет собой момент его свободы, благодаря которой он причастен к незавершенности авторского или божественного духа.

Фигура читателя долгое время оставалась на периферии литературоведческих исследований.

В современной науке читателя стали исследовать в качестве активного творческого субъекта, даже противопоставляя его автору (“Смерть автора” Р Барта): автор рассматривается при этом не как абсолютный источник текста, а как внутритекстуальная (а не до-текстуальная) фигура. Внутритекстовой, “подразумеваемый”, “*имплицитный*” автор сближается с мыслью Бахтина о полифоническом романе, где автор — как бы один из персонажей. “Текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении”, но читатель — “это человек без истории, без биографии” (Барт). Читатель, как и автор, может проецироваться в произведение, оставлять там следы своего присутствия. Формы такой проекции характеризуются Констанцской школой (Х.-Р Яусс, В. Изер) как “горизонт ожидания” Яусс классифицирует типичные модели восприятия произведения публикой: внезапный успех неизвестного автора, шок и его постепенное преодоление, успех в узких кругах с дальнейшим его расширением. Здесь читатель рассматривается социологически. Литературная эволюция, по Яуссу — постепенная трансформация (обычно расширение) горизонта читательского ожидания — круга тех стереотипов, которые читатель приучен искать и находить в произведении, круга всего того, что привычно читателю в тексте. История таких анонимных, диффузных стереотипов — наиболее объективная история национальной литературы. Сходная эволюция описывается Изером как все большая активизация инстанции читателя в литературе. Неписанные пра-

вила восприятия все больше уравниваются свободой читательской интерпретации, читателю все больше приходится додумывать самому, принимать самостоятельные решения. По ходу своего развития литература становится все более “интерактивной” по отношению к читателю.

Литература: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского (любое изд.); *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1979, 1986; *Волошинов В.Н.* (М.М. Бахтин). Марксизм и философия языка. Л. 1929 (переизд. 1930, 1993); *Ман П. де.* Гипограмма и инскрипция // Новое литературное обозрение. 1993. № 2; *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана “Шинель” Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. М., 1986; *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1994. № 12.

8. *ИНТЕРДИСКУРСИВНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ*

Р Барт, как уже сказано, предлагал различать в повествовательном тексте единицы двух уровней — функции и индексы. Более подробное развитие этой идеи он дал в своей книге “S/Z” Разбив текст на сегменты-“лексии”, Барт предлагает интерпретировать их с помощью пяти кодов, встречающихся в любом тексте классического типа. Текст представляет собой контрапункт нескольких кодов.

1. Первый код образуется повествовательными функциями текста (главными и второсте-

пенными). Это чисто событийная его сторона, которую Барт называет *проайретическим* (или акциональным) кодом. Этот код наиболее прост и очевиден в тексте. Индексы разнообразнее функций, они отсылают не к одному, а к четырем кодам.

2. Наиболее тесно связан с акциональным код, сформированный указаниями на психологию персонажей (мотивы поступков, черты характера). Этот второй код, наиболее привычный нам в повествовании реалистического типа и образующий иллюзию персонажей как “живых людей” называется у Барта *семическим*, а элементы его — семами.

3. Хорошее повествование (не только роман тайн или детектив) обычно организуется как некоторая загадка и разгадка. Даже любое название произведения обязательно включает в себя подобный элемент: эта короткая формула вбирает в себя все содержание текста — но каким образом? Этот код загадки называется *герменевтическим*.

4. В повествовании всегда содержатся отсылки к бытующим в обществе устойчивым представлениям. Оформляться они могут по-разному: как прямая цитата (скажем, пословица), как обобщенно-типологическая ссылка при характеристике персонажа и т. д. Речь идет не о научных представлениях, а о “доксе”, социальной мифологии, упоминание которой связывает повествовательный текст с определенной культурой, отчего данный код и называется *культурным*.

5. Наконец, последний код несколько загадочен и определяется скорее описательно. Барт называет его *символическим* — в психоаналитическом смысле: это система мотивов, в которых обнаруживается неустойчивость, проблематичность, противоречивость человеческого “я”. Таковы метафизические отношения познающего субъекта с миром, сексуальные мотивы, обнаруживающие телесную неполноту индивида и поиск восполняющего этот недостаток партнера. Символический код описывает экзистенциальную ситуацию субъекта; благодаря этому коду мы можем глубоко сопереживать персонажам художественного повествования.

Смыслы, образующие эти пять кодов, формируются благодаря *коннотации* (термин, введенный в 40-е годы Л. Ельмслевом и разработанный далее Бартом). Коннотация противопоставляется *денотации*, как вторичный процесс смыслообразования — первичному. В знаке есть выражение E и содержание C, а между ними — отношение означивания: ERC. Такой первичный знак может в свою очередь стать основой другой, более сложной знаковой системы, послужить выражением или содержанием другого знака. Случай, когда первичный знак образует план выражения вторичного знака, называется коннотацией: (ERC)RC. Второе, коннотативное содержание в принципе не совпадает с первичным; первичный знак создает денотацию, а вторичный — как бы паразитирует на нем посредством коннотации.

Коннотация близка к экземплификации по Н. Гудмену, но последняя шире: например,

длина слова является его экземплифицирующим фактором, но, вообще говоря, ничего не коннотирует, не означает. Во множестве речевых ситуаций не столь важен первичный, сколько вторичный смысл слов, показывающий место высказывания и самого говорящего в структуре социального дискурса. Нередко люди вообще не обращают внимания на буквальный смысл слов и ищут за ними вторичный, например социально-властный. Действительно, коннотация часто связана с властью; коннотативные знаки, отсылающие к различным формам власти, складываются в социально ориентированные типы речи — *дискурсы*, обозначают определенные социальные позиции говорящего. Мы всегда пользуемся не просто языком в целом, а некоторой его разновидностью, связанной с отношением к власти, к той или иной *идеологии*. (Идеология, по К. Марксу, — мифическая картина действительности, приспособленная к вполне реальным интересам той или иной социальной группы.) Р. Барт определил коннотацию как преимущественное, наиболее эффективное поле реализации идеологических интенций. Чаще всего идеология в тексте не формулируется открыто, а протаскивается контрабандой, скрывается за “невинными” денотативными смыслами высказываний.

В литературном тексте присутствуют знаки его идеологической ангажированности, знаки воздействующих на него социальных сил и позиции, которую занимает по отношению к ним автор. Это как бы знаки, обозначающие, “за ко-

го” данный текст. Комплекс таких знаков Барт в 50-е годы определил как *письмо*. Письмо может быть прямо политическим: по одной-двум фразам политического высказывания можно уловить его “риторику” и тем самым его направленность. Но есть и чисто литературные типы письма — например, “артистическое” письмо XIX в., отрицавшее всякую социальную ангажированность, но именно таким отрицанием занимавшее определенную социальную позицию. Таким образом, литература не просто объективно отличается от нелитературной языковой практики, но и специально обозначает это отличие, свою литературность.

Итак, в тексте всегда имеются следы *социального дискурса* — или даже дискурсов, если это сложный художественный текст, где основой для их сплетения как раз и служат повествовательные коды — они создают первичную формальную структуру текста, наполняемую конкретными социальными содержаниями. Дискурс, опирающийся на существующую власть, выступает в тексте как более сильный, развитый и богатый, он проникает во все клетки текста, как бы заражает их собой. Дискурс, стремящийся оспаривать такой властный дискурс, оказывается в сложном положении, он вынужден искать себе особое, маргинальное место в языке. В XX в. авангардные, революционные общественные течения постоянно пытаются найти себе позицию вне официального письма. Для этого создаются тексты, намеренно избегающие однозначной социальной окрашенности, стремящиеся достиг-

нуть “белого”, неокрашенного, “нулевого” письма. Однако обычно любая такая попытка усваивается официальным дискурсом (в процессе подражания, интерпретации и т. д.) в качестве своего варианта; при всякой конденсации смысла к нему подмешивается и идеологическое содержание. Стремясь выйти из этого положения, в 60-е годы Р. Барт и другие авангардные теоретики (Ф. Соллерс, Ю. Кристева) выдвинули новое понятие художественного творчества, которое также называли *письмом*. Это “письмо-2” не имеет ничего общего с письмом-1: оно характеризуется не ангажированностью, не определенностью социальной позиции, а, напротив, осознанием принудительной силы любого дискурса и обыгрыванием ее; текст перенасыщается идеологией и тем самым дискредитирует ее, в нем переплетаются и взаимно уничтожаются противоречивые типы дискурса. Это принципиально противоречивый текст, в противоречиях он обретает свою свободу. Коннотация и денотация перестают здесь различаться — нет более иерархии уровней означивания, нет исходного, первичного смысла, к которому могли бы присоединяться вторичные. Такой текст написан “неизвестно о чем” — т. е. у него нет денотативного смысла, нет устойчивого смыслового центра; это текст рассеянный и часто неудобочитаемый. Интердискурсивные отношения в нем приобретают утопическую форму ничем не скованной игры.

Литература: *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983 (или Благовещенск, 1998); *Он*

же. С чего начать? // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989, 1994; *Он же*. От произведения к тексту // Там же; *Барт Р. S/Z*. М., 1993.

9. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

Исторически отношения между текстами были осмыслены литературоведением прежде всего как отношения *эволюции*. Есть, однако, несколько эволюционных моделей литературы.

Исходной моделью явилась *филиация* — порождение, прямое наследование: с этой точки зрения каждое новое явление литературы прямо вытекает из предшествующего. Эта модель до сих пор господствует в массовом сознании; в ней выдвигается на первый план фактор *непрерывности* развития. На линии эволюции выделяются отмеченные, особо ценные точки — это классика (национальной литературы, жанра, личного творчества того или иного автора); по отношению к ней другие тексты рассматриваются как приготовление классики, ее развитие или же упадок. В такой модели сильно влияние биологических идей: развитие литературы мыслится по аналогии с развитием живого организма.

В теории литературы модель филиации давно уже считается устаревшей. Критикуя ее, В.Б. Шкловский и Ю.Н. Тынянов выдвинули новую концепцию — *системно-динамическую*. Тынянов разграничивал *генезис* произведения и *эволюцию* художественной системы: генезис от-

носится к единичному факту, а эволюция к системной целостности. Традиционные явления филиации в общем покрываются понятием генезиса — это частные обстоятельства создания текста (биографические факты, исторические события и потребности “социального заказа”). Генезис, вообще говоря, внелитературное явление; напротив, эволюция характеризует внутреннее саморегулирование литературы. В литературной системе выделяется *доминанта* — главный фактор художественной конструкции, смещение или замена которого меняет смысл всей системы в целом. Изменение доминанты — это и есть суть литературной эволюции как динамического процесса борьбы конструктивных сил за господство в тексте. Динамизируется и сама идея наследования: русские формалисты не отбросили ее полностью, но заменили, по выражению Шкловского, наследование авторитета от отца к сыну наследованием от дяди к племяннику — с принципиальным смещением линии наследования. В каждую эпоху в литературе существуют как минимум две соперничающие и иерархически неравные традиции — “старшая” и “младшая”; в ходе развития старшая ветвь постепенно теряет силу, автоматизируется и уступает лидерство младшей, которая до тех пор находилась “под паром”, в резерве культуры. Это называется *канонизацией младшей ветви*, в ней происходит взаимообращение центра и периферии культуры. Достоинство данной концепции — динамичность: литературное развитие трактуется как конфликт, столкновение

разных вариантов творчества, как цепь кризисов, революций, преимущество отдается моменту *прерывности*. Недостаток — механичность этого процесса: две борющиеся линии, вообще говоря, чужды одна другой, неясно, каким образом они могут взаимодействовать и синтезироваться в новом явлении, каким образом возможен прогресс.

Из современных концепций эволюции следует упомянуть теорию Харольда Блума. Она касается не столько системных моментов эволюции, сколько межличностных (интерсубъективных) отношений “старшего” и “младшего” писателей, которые уподобляются отношениям отца с сыном по Фрейду. Отец для сына — авторитет, образец и вместе с тем препятствие, соперник; он как бы говорит ему “делай как я” и одновременно “не делай того, что делаю я”. Так и новый писатель испытывает двойственные чувства по отношению к предшественнику: он восхищается им и в то же время ощущает, что подражание лишит его самого собственной личности. Его стратегии направлены на то, чтобы обойти эту амбивалентность, преодолеть “страх влияния”. Выделяются шесть таких стратегий: 1) искажение стиля старшего писателя вплоть до тенденциозной ошибки — *misreading* — в его понимании (“клинамен”); 2) завершение, доведение до логического предела интенций старшего писателя и тем самым их отрицание (“тессера”); 3) самоопустошение (“кеносис”) младшего писателя перед лицом старшего; 4) сублимация особенностей старшего писателя,

их превращение в объективную необходимость (“даймонизация”); 5) самоочищение, постепенное изживание чужого влияния (“аскесис”); б) возвращение в позднем творчестве младшего писателя подавленных влияний старшего (“апофрадес”). Это не столько теория эволюции в целом, сколько типичные ситуации на перекрестках этой эволюции, типичные способы ее переживания участниками эволюции.

До сих пор говорилось по преимуществу о взаимодействии между *писателями*. Однако возможно — и все больше осуществляется в последнее время — рассмотрение взаимодействия *текстов* как таковых, независимо от отношений между их авторами. Ж. Женетт в книге “Палимпсесты” (1982) наметил типологию таких взаимодействий, обозначив их родовым понятием “транстекстуальности”. Это могут быть отношения текста с его ближайшим околотекстовым окружением (паратекстуальность), с его жанром, вообще типом творчества, к которому он принадлежит (архитекстуальность), с суждениями и интерпретациями критиков и читателей (метатекстуальность), с целым предшествующим текстом (гипертекстуальность) или с его отдельными фрагментами, цитатами, реминисценциями (интертекстуальность — в особом, узком смысле слова). Особым случаем гипертекстуальности является “*геральдическая конструкция*” (*mise en abîme*), когда текст удваивается, отражается сам в себе. В широком смысле это вообще включение целостного текста в другой целостный текст, которое неизбежно заставляет

нас искать и находить между ними структурные взаимоотношения, читать внутренний текст как эмблему внешнего — чем часто и занимаются критики. Два взаимодействующих текста могут принадлежать одному или разным языкам (картина в романе и т. д.); как показал Ю.М. Лотман, в любом случае при этом текст обретает повышенную условность (в “реалистическое” повествование о Дон Кихоте включаются условно-галантные или приключенческие новеллы, чей условно-знаковый характер напоминает читателю и о знаковой природе “главного” текста).

Самым традиционным типом гипертекстуальности является *пародия* — вторичная разработка структуры исходного текста в игровых целях. Игра может быть как самоцельной, так и агрессивной, оспаривающей предшественника и систему литературы, в которой он работал. В обоих случаях имеет место остранение, деавтоматизация исходной структуры, которая благодаря столкновению с новым материалом, с другими структурами делается ощутимой, перестает казаться сама собой разумеющейся. По мысли Ю.Н. Тынянова, агрессивная пародия — важнейшее средство динамической литературной эволюции, тогда как диффузно-фрагментарное взаимодействие текстов, не преследующее системно-полемических целей, сближается скорее с “интертекстуальностью” по Женетту.

Новейшая теория интертекстуальности — можно назвать ее *тотальной интертекстуальностью*, чтобы отличить от других значений тер-

мина, — выдвинута Ю. Кристевой в 60-е годы и явилась одним из первых проявлений постструктуралистской поэтики. В числе ее источников, помимо тыняновских понятий литературной эволюции и пародии, — бахтинская концепция диалога и соссюрская теория *анаграмм*. Ф. де Соссюр так и не напечатал свои разыскания об анаграммах в древней поэзии, т. е. о зашифрованности в стихах божественных имен, которые не называются прямо, но читаются в особом подборе звуков или букв. Анаграммы трудно доказуемы, а сама анаграмматическая гипотеза ведет к отказу от однозначного чтения текста: из одного текста фактически выходит два или даже больше текстов на одном и том же пространстве. Постструктуралисты взяли соссюрские анаграммы за образец интертекстуальных отношений — именно для того, чтобы через взаимодействие текстов в культуре подорвать однозначность их смысла. Чтобы ввести в доказуемые рамки дурную бесконечность анаграмм, которая в свое время устрасила Соссюра, возможен следующий критерий интертекстуальности. Интертекстуальность появляется в тексте вместе с несистемным, немотивированным, структурно необъяснимым сегментом — такой сегмент позволяет подозревать интертекстуальность, хотя ее может и не быть (немотивированный элемент может оказаться загадкой — элементом герменевтического кода или же специально оставленным без мотивировки “эффектом реальности” по Р. Барту). Этот сегмент разъясняется как цитата или ре-

минисценция, через сопоставление одного текста с другим; читательская работа над таким сегментом состоит в *редукции* немотивированности, в подыскании ей объяснения — если не в рамках данного текста, то в пространстве интертекстуальности. Привилегированным является здесь не авторское, а читательское отношение к тексту, интертекстуальность реализуется в рецепции, в работе редуцирования. Отсюда следствие: интертекстуальные отношения между текстами могут возникать независимо от авторского намерения, при полном отсутствии сведений о желании автора процитировать некий текст и даже при отсутствии его знакомства с ним. В предельном случае цитироваться может вообще еще не написанный текст (“Пьер Менар...” Х.-Л. Борхеса)...

В новейших концепциях интертекстуальности фактически отменяется диахроническое направление литературного развития; все произведения литературы располагаются не во времени, а в пространстве универсальной библиотеки (по Борхесу), соседствуя и взаимодействуя благодаря работе читателя, совершающего произвольные путешествия по этому пространству.

Литература: Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998; Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. 1. Таллин, 1992; Тынянов Ю.Н. Проблема литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Он же. Достоевский и Гоголь // Там же; Яусс Х.-Р. История литературы как

провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1994. № 12; Ямпольский М.Б. Память Тиресия. М., 1993.

10. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ШКОЛЫ

Направления и школы в литературоведении отличаются друг от друга своими “фирменными” проблемами, которые они лучше других умеют и любят формулировать.

Одной из первых таких проблем, поставленных в XIX в., была связь новой художественной литературы с архаическими (фольклорными, мифологическими, праязыковыми) корнями. Возникшая в ту пору школа носит условное название *культурно-исторической*. Ее основоположники — В. фон Гумбольдт, А.Н. Веселовский, А.А. Потебня — много сделали для соотнесения литературной практики с первичными корнями мышления, зафиксированными в языке. Для этого было выработано понятие внутренней формы (языка — у Гумбольдта, слова — у Потебни); в творчестве новейших поэтов обнаружилось проявления архаических форм и смыслов, в частности следы древних солярных (солнечных) мифов и обрядов. Веселовский сделал попытку построить поэтику сюжетосложения, положив в ее основу понятие *мотива* — ответа на некоторый вопрос, который встает перед человечеством в определенную эпоху; этот мотив далее передается от автора к автору и комбинируется с другими мотивами.

Примерно в тот же период сформировалась *биографическая* (или позитивистская, как она себя называет) школа, стремящаяся заменить умозрительную реконструкцию древних мифов добыванием точно верифицируемых фактов, сбором и документальной проверкой биографического материала. Этот метод утвердился, в частности, во французской науке и критике (Ш.-О. Сент-Бёв, Г. Лансон). Литературное творчество интерпретируется здесь через жизненные обстоятельства автора. Ныне такой подход по-прежнему широко практикуется, но кажется архаичным: связь произведения с биографией, конечно, существует, однако одно не обязательно объясняется другим. Часто творчество писателя строится не как воспроизведение его биографии, а как отталкивание от нее, создание принципиально иной версии событий, компенсация не бывшего в жизни; с другой стороны, предшествующее творчество (свое и чужое) может само определять собой жизнь писателя, его поступки.

Реакцией на эти две традиционные школы явился *русский формализм* 20-х годов. Его ведущими теоретиками были В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Jakobson, к нему были близки также В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский. Две главные проблемы формальной школы — спецификация литературы и динамическая форма. Формалисты стремились строго и осознанно отделить свой предмет от предметов других, смежных наук: литературоведение не должно под видом изучения литерату-

ры заниматься психологией человека, устройством общества, метафизикой — на это есть более профессиональные исследования. Нужно выделить в литературных текстах собственно литературный слой — “литературность”, “литературный факт” В основе литературности лежит динамическая формальная конструкция, в принципе не связанная с тематикой. Литературная форма сама создает себе содержание (Шкловский); в процессе эволюции новая форма образуется не новым содержанием, а старой формой, от которой она отталкивается. Динамика формы проявляется не только в ее исторической смене, но и в устройстве конкретного текста: принципом художественного построения служит *затрудненность, ощутимость формы*, мобилизующая читательскую активность. Для раннего формализма особо важной была фонетическая, произносимая сторона поэтического языка, где форма резче всего противостоит “содержанию” и зачастую понимается как материальная, незначащая реальность; эту теоретическую ошибку подвергли критике Тынянов и Якобсон в “Тезисах об изучении литературы и языка” но в рамках формализма она так и не была преодолена.

Социологические школы в литературоведении разнообразны и до сих пор развиваются под разными лозунгами. Одним из первых теоретиков социологии литературы был И. Тэн, предложивший в 1860-е годы три категории для описания состояния литературы, вообще культуры некоторого народа — *расу, среду и момент*.

Раса — это природно-биологический субстрат национальной культуры; среда — по преимуществу климатическое окружение, в которой она развивается; момент соединяет в себе социальный и временной характер — раса и среда меняются со временем, и в ходе этого процесса выделяются разные фазы, разные состояния литературы; таким образом, момент — социально-исторический компонент теории Тэна, противостоящий ее натуралистическим тенденциям. Марксистская традиция в социологическом литературоведении исходит из *классовых* понятий; у Ф. Меринга, П. Лафарга, Г.В. Плеханова она трактовала о проявлении классовых ценностей в литературе (скажем, о борьбе дворянских и буржуазных ценностей накануне Французской революции); в СССР эта тенденция деградировала, выродившись в описание “типичных представителей” разных классов, которых принялись искать среди персонажей литературы, — т. е. социология вопреки своей природе стала применяться к отдельным личностям, да еще и вымышленным, занимаясь научно безответственной интерпретацией. У западных марксистов (Д. Лукач, Л. Гольдман) подход был более корректным, основываясь на понятии мировидения, присущего тому или иному классу и косвенно отражающегося в литературе, не обязательно у писателей — представителей данного класса. Мировидение касается восприятия Бога, истории, природы и т. д.

Формальный метод пережил новое рождение в форме *структурализма*, который начал

формироваться уже в 30-е годы в Праге (Я. Мукаржовский, Р.О. Якобсон). После войны его центром стали США (Якобсон) и Франция (К. Леви-Стросс, Р. Барт, А.-Ж. Греймас, Ж. Женетт и др.), а в 60-е годы и Тартуская школа в СССР во главе с Ю.М. Лотманом. Структурализм переосмыслил представления формалистов о динамической форме, отказавшись от резкого противопоставления формы и содержания. Он предложил изучать и то и другое как проявления одних и тех же структур; основой послужила теория Л. Ельмслева о двух планах языка — выражении и содержании, — которые имеют каждый свою материю и форму (структуру), причем их структуры отчасти соответствуют друг другу, без чего понимание языка было бы невозможно. Возникает поэтому вопрос об общих законах, управляющих членением обоих планов. Инструментом их описания стали бинарные (двучленные) оппозиции: сложные системы смысла и формы анализируются как сочетания элементарных пар. Структурное описание смысла стало мощным орудием его демистификации: точность анализа вскрывала спрятанные в тексте идеологические смыслы, как это делал Р. Барт с помощью теории коннотации. В ходе своей эволюции структурализм перешел от собственно литературных к общекультурным проблемам, распространив знаковые модели на общие закономерности социального поведения, строения общества и культуры.

Эта эволюция привела также и к образованию *постструктурализма*, который иногда отожд-

дествляют с так называемой деконструкцией. Теторетиками его стали французские ученые — поздний Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева и эмигрировавший в США П. де Ман. Концепции постструктурализма не сводятся в единую систему, можно лишь перечислить основные используемые в них идеи и приемы. Во-первых, это идея *тотальной интертекстуальности*: вся культура рассматривается как сплошной процесс взаимодействия разных, часто далеких друг от друга текстов, в каждом тексте прочитывается неограниченное число интертекстов; в одном тексте много текстов. Во-вторых, это концепция “письма” по позднему Барту — не фиксация, а, наоборот, нефиксированность авторского голоса, его свободная циркуляция в интертекстуальном пространстве. Деррида сформулировал этот отказ от фиксированного смысла и голоса как первичность письма по отношению к голосу: письмо с его множественностью смыслов предшествует устной речи с ее единством и завершенностью. В письме смысл заторможен, сдерживается (понятие “différance”); умножение различий ведет к приостановке окончательного смысла. В-третьих, постструктурализм и особенно деконструкция характеризуются особым приемом — поиском в тексте “слепых точек”, диалектически неразрешимых противоречий, обусловленных фактом его произведенности в определенный исторический момент и в определенном социальном месте. Ограниченный кругозор автора в его географических, социальных, исторических координатах порождает в тексте

некоторую однобокость и противоречивость, конфликт творческого импульса автора с его собственным текстом. Подобные явления П. де Ман называл *инскрипцией* – “вписыванием” автора в текст. Уязвимость постструктуралистских методик – в их избыточной широте, препятствующей научной доказуемости выводов. Здесь литературоведение отчасти выходит за научные рамки, что, вообще говоря, не отменяет его культурной плодотворности, но вновь делает проблематичным его статус в культуре.

Литература: *Ман П. де.* Гипограмма и инскрипция // Новое литературное обозрение. 1993. № 2; *Риффатер М.* Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. № 1; *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: “за” и “против” М. 1975; *Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О.* Тезисы об изучении литературы и языка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977; *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы (1925, 1929), или в изд. *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет. М., 1990; *Эйхенбаум Б.М.* Теория “формального метода” // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987; *Эрлих В.* Русский формализм. М., 1996.

- Зенкин С.Н.**
3 56 Введение в литературоведение: Теория литературы: Учеб. пособие. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 81 с.
ISBN 5-7281-0449-5

В пособии излагаются современные концепции теории литературы, основу которых составляет опыт структурно-семиотических исследований (русский формализм 1920-х годов, французский и советский структурализм). Пособие может использоваться при чтении сжатого, интенсивного курса "Введение в литературоведение" предполагающего сравнительно высокий уровень общего образования слушателей.

Для преподавателей и студентов.

Учебное издание

**Зенкин
Сергей Николаевич**

**ВВЕДЕНИЕ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

Теория литературы

Учебное пособие

**Редактор
Т.А. Плиева
Художественный редактор
М.К. Гуров
Корректор
Т.М. Козлова
Технический редактор
Г.П. Каренина
Компьютерная верстка
О.В. Самарская**

ЛР № 020219, выд. 25.09.96
Подписано в печать 27.09.2000
Формат 84x108 ¹/₃₂
Усл. печ. л. 4,4.
Уч.-изд. л. 4,5.
Тираж 1000 экз.
Заказ 150

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125267, Москва, Миусская пл., 6
Тел. 973-4200

Сергей Николаевич
Зенкин –
известный специалист
в области
теории литературы
и культуры,
переводчик
классических работ
французских
исследователей
(Барт, Женетт,
Батай и др.).
Лекционный курс
“Введение
в литературоведение:
Теория литературы”
С.Н. Зенкин
с 1997 года
читает
в Институте
европейских культур

ИНСТИТУТ
ЕВРОПЕЙСКИХ
КУЛЬТУР



11/01

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ