

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Учебное пособие

Ярославль
ЯрГУ
2019

УДК 82(075.8)
ББК Ш401я73
И90

Рекомендовано
Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного издания. План 2019 года

Рецензенты:
доктор филол. наук, профессор Н. В. Пращерук;
литературы кафедра русской литературы XX и XXI вв.,
теории литературы и гуманитарных наук
Воронежского государственного университета

Составитель
Е. А. Федорова

Историческая поэтика : учебное пособие
И90 / сост. Е. А. Федорова ; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова. — Ярославль : ЯрГУ, 2019. — 88 с.

ISBN 978-5-8397-1184-6

В пособии рассматриваются три стадии развития поэтики мировой литературы, уделено внимание специфике поэтики русской словесности; представлены вопросы к экзамену и списки рекомендуемой литературы.

Предназначено для студентов, изучающих дисциплину «Историческая поэтика».

УДК 82(075.8)
ББК Ш401я73

ISBN 978-5-8397-1184-6

© ЯрГУ, 2019

Тема 1. Предмет и методы исторической поэтики.

Проблема периодизации в исторической поэтике

Вопросы

- Что является предметом исторической поэтики, какое место она занимает среди других гуманитарных дисциплин?

- Почему А. Н. Веселовский является основателем исторической поэтики? В чем суть сравнительно-исторического метода, который он использовал?

- Каким образом развивалась историческая поэтика? Какой вклад в её развитие внесли О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтин и др.?

- Какие периоды в развитии мировой литературы выделяют исследователи?

- Какие проблемы решает историческая поэтика?

«Слово "поэтика" имеет два основных смысла: оно означает и науку о литературе, и поэтическое искусство. Оба эти значения, не смешиваясь, присутствуют в литературоведении. Но в теоретической поэтике акцент ставится на первом значении термина, а в исторической поэтике — на втором. Историческая поэтика более, чем теоретическая, погружена в живую плоть литературы: она изучает не только генезис и развитие системы категорий, но и само искусство слова в его историческом становлении, сближаясь здесь с историей литературы»¹. «Будучи тесно связанной с историей литературы, историческая поэтика тем не менее является теоретической дисциплиной, имеющей свой предмет изучения»².

Зарождение исторической поэтики связано с деятельностью Александра Николаевича Веселовского (1838–1906), который впервые определил предмет науки, разработал методологию изучения и сформулировал задачи исторической поэтики. «Актуализируя принцип историзма, этот выдающийся ученый принципиально обновил знания о генезисе поэтических жанров и родов, сюжетов и мотивов, о закономерностях развития мировой лите-

¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2014. С. 4.

² Там же. С. 5.

ратуры. А. Н. Веселовский, ссылаясь на факт изменчивости содержания и устойчивости художественных форм, утверждал, что задача исторической поэтики — «определить роль и границы предания в процессе личного творчества». «Этот предмет не сводится к *генезису и эволюции художественных форм, но включает в себя и содержание эстетической деятельности*, то, что М. М. Бахтин позже назовет "*эстетическим объектом*", или "произведением в его целом", не равным его тексту»³.

С. Н. Бройтман считает, что «должно быть учтено и предлагаемое М. М. Бахтиным разграничение *архитектонических форм* (входящих в эстетический объект) и *форм композиционных* (которые в него не входят, являясь способами организации материала, а потому "носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание"). По М. М. Бахтину, эстетический объект — "это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности"»⁴.

Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их понятийно-логический анализ, то «историческая поэтика изучает *происхождение и развитие этой системы*. С учетом этого следует говорить, что историческая поэтика изучает *генезис и развитие эстетического объекта и его архитектуры, их проявление в эволюции содержательных художественных форм*»⁵.

Историческая поэтика как наука сложилась во второй половине XIX в. в трудах А. Н. Веселовского (предшественниками его были немецкие ученые, прежде всего В. Шерер). По Веселовскому, метод исторической поэтики — исторический и сравнительный. Примером односторонних и не исторических обобщений была для Веселовского эстетика Г. Гегеля, в том числе его теория литературных родов, построенная только на основании фактов древнегреческой литературы, которые были приняты

³ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 6.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 7.

за «идеальную норму литературного развития вообще». Только сравнительно-исторический анализ всей мировой литературы позволяет, по Веселовскому, «избежать произвольности теоретических построений и вывести из самого материала законы зарождения и развития изучаемого явления, выявить большие стадии литературного процесса, "повторяющиеся, при стечении одинаковых условий, у разных народов". ... у основателя исторической поэтики в самой формулировке метода была задана дополнительность двух аспектов — исторического и типологического.

После Веселовского будет меняться понимание соотношения этих аспектов, они начнут рассматриваться более дифференцированно»⁶, акценты будут смещаться то на генезис и типологию (О. М. Фрейденберг, В. Я. Пропп), то на эволюцию (С. Н. Бройтман), но дополнительность исторического и типологического подходов останется определяющей чертой новой науки.

Новые импульсы развитию исторической поэтики дали труды О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина и В. Я. Проппа. Особая роль принадлежит Бахтину, который теоретически и исторически эксплицировал важнейшие понятия становящейся науки — «большое время» и «большой диалог», или «диалог в большом времени», эстетический объект, архитектурная форма, жанр и др.

«В трудах О. М. Фрейденберг возникло резкое отталкивание от понимания эволюции как прямолинейного, строго последовательного ("дивергентного") процесса...

По О. М. Фрейденберг, "каждое явление совершает круговорот двух противоположных фаз, которые и дают своим противоположением общность последовательного хода. Этот круговорот заключается в переходе факторов в факты и фактов — обратно, в новые факторы. Явление передвигается от предыдущего к последующему, входит в противоположное и в этом обратном направлении переправляется к дальнейшему".

Такое понимание развития понуждает исследовательницу пересмотреть понятия *генезиса* и *эволюции*. По мнению Фрейденберг, А. Н. Веселовский их смешивал, хотя они являются "двумя совершенно разными стадиями всякого бытия". Развитие — стадия вторичная, ей предшествует генезис, и именно "вопрос

⁶ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 8.

о происхождении является для природы литературного явления центральным", ибо только генезис создает феномен как органическое единство.

Соответственно исследовательница определяет свой метод как *генетический*, противопоставляя его сравнительно-историческому методу А. Н. Веселовского... Очевидно, что О. М. Фрейденберг делает акцент на генезисе, и это подчеркивание типологического начала (структуры) было выражением внутренней логики развития метода исторической поэтики после А. Н. Веселовского. Оно отвечало потребности в более органичном и целостном понимании эстетического объекта, чем это имело место прежде.

Параллельно с О. М. Фрейденберг методологические проблемы исторической поэтики разрабатывает М. М. Бахтин, эксплицировавший центральное для этой дисциплины понятие "*большое время*".

Для М. М. Бахтина историческое развитие предстает прежде всего "не как временная последовательность, а как живая эволюция, как внутренне, телеологически обоснованная преемственность". Понимая каждую культурную эпоху как автономное и индивидуально неповторимое целостное образование (отсюда важность типологического аспекта в исследованиях ученого), он, в отличие от О. Шпенглера, видит её как "открытое единство", которое "при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества".

Этот процесс раскрывает свое единство "только на уровне большого времени", что требует от исследователя соответствующего масштабного исторического критерия. М. М. Бахтин вслед за В. И. Вернадским говорит о "медленном историческом формировании основных категорий (не только научных, но и художественных)"...

Столь же важным, как понятие "большое время", оказалось для исторической поэтики понятие "*большой диалог*", или "диалог в большом времени". До М. М. Бахтина литературное развитие так или иначе представлялось аналогичным природному. (Б. М. Энгельгардт упрекал в этом А. Н. Веселовского, но биологические ассоциации очень важны и для О. М. Фрейденберг).

Введением такой категории, как "диалог", М. М. Бахтин акцентировал понимание эстетического объекта не как вещно-природного феномена, а как совершенно нового бытийно-эстетического образования, в основе которого лежат отношения между субъектами — «я» и «другим», автором и героем. При таком подходе может быть более глубоко понят вопрос А. Н. Веселовского о роли и границах предания в процессе личного творчества. Предание уже не кажется безгласным объектом, пассивным материалом или даже "нервным узлом", как его называл А. Н. Веселовский. Оно становится выразительным и говорящим смыслом, "голосом", включенным в диалогический контекст большого времени, притом голосом, которому "все предстоит еще"⁷.

«Исходя из этих методологических установок, М. М. Бахтин вырабатывает свой историко-типологический метод. Так намечается вековая эволюция метода исторической поэтики: *от сравнительно-исторического к генетическому и историко-типологическому*»⁸.

«Результатом более чем вековых методологических поисков стала выработанная на сегодня периодизация истории поэтики — выявление больших стадий или исторических типов художественных целостностей. А. Н. Веселовский выделял две такие стадии, называя их эпохами *синкретизма и личного творчества*. На несколько иных основаниях две стадии выделяет и Ю. М. Лотман, именуя их "эстетикой тождества" и "эстетикой противопоставления". Однако большинством ученых принята трехчастная периодизация.

То, что А. Н. Веселовский называл эпохой личного творчества, само распадается на два больших периода, различия между которыми столь же принципиальны, как несходство каждого из них с предшествующей стадией. Первый из периодов "личного творчества", охватывающий, по Э. Р. Курциусу, "двадцать шесть веков европейской литературы от Гомера до Гёте", характеризуется единством художественных принципов, обусловленных культурой риторики с её поэтикой топосов — "общих мест". С XVIII в. начинается, по Э. Р. Курциусу, новая стадия в истории поэтики, связан-

⁷ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 8–11.

⁸ Там же. С. 12.

ная с преодолением риторической культуры (на XVIII в. как на границу традиционалистской поэтики, при которой "литературное произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале", указывала еще раньше О. М. Фрейденберг)⁹.

После Э. Р. Курциуса выделение трех стадий в истории поэтики предлагает С. Н. Бройтман. «Первая стадия, именуемая эпохой *синкретизма*, фольклора, до-рефлексивного традиционализма, архаической, мифопоэтической, охватывает трудноисчислимые временные границы — от предыскусства до Античности. Вторая стадия — эпохи *эйдетической поэтики* (другие её именованья — эпоха поэзии, рефлексивного традиционализма, традиционалистская, нормативная, риторическая) — начинается в VII — VI вв. до н. э. в Греции и в первые века новой эры на Востоке и длится до середины XVIII в. в Европе и до начала XX в. на Востоке. Третья — в принятой нами терминологии *поэтика художественной модальности* (иные её названия — эпоха прозы, неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая) — начинает складываться с середины XVIII в. в Европе и с начала XX в. на Востоке и длится по сей день»¹⁰.

Одна из основных задач исторической поэтики — выделение больших стадий или исторических типов художественных целостностей с учетом «большого времени», в котором протекает медленное формирование и развитие эстетического объекта и его форм. С учетом своеобразия этих больших стадий художественного развития историческая поэтика изучает генезис и эволюцию субъектной структуры (отношений автора, героя, слушателя-читателя), словесного художественного образа и стиля, рода и жанра, сюжета, ритмики, метрики и звуковой организации.

Историческая поэтика — молодая, становящаяся наука. Одна из главных её проблем — проблема автора, выражения авторской позиции и авторской оценки в литературном произведении. Кроме того, она рассматривает эволюцию художественных форм в истории литературы, трансформацию системы жанров в разные периоды истории литературы. Внимание исследователей привлекает синхронический и диахронический аспекты изучения эле-

⁹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 12.

¹⁰ Там же. С. 13.

ментов художественной формы, сущность эволюционных процессов и задачи истории литературы, литературный процесс и творческая индивидуальность.

Литература

1. Аверинцев, С. С. Поэтика древнегреческой литературы / С. С. Аверинцев. — М. : Наука, 1981. — 367 с.
2. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
3. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
4. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С. Н. Бройтман. — М. : Академия, 2004. — 352 с.
5. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; ред., вст. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — М. : Изд-во ЛКИ, 2017. — 648 с.
6. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб. : Искусство–СПБ, 1998. — С. 14–285.
7. Тюпа, В. И. О научном статусе исторической поэтики / В. И. Тюпа // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986.
8. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. — М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. — 695 с.
9. Хализев, В. Е. Историческая поэтика : Теоретико-методологические аспекты / В. Е. Хализев // Вестник МГУ. Сер. 9 : Филология. — 1990. — № 3. — С. 10–11.

Тема 2. Поэтика эпохи синкретизма

Вопросы

- В чем сущность принципа синкретизма и его действия в мировосприятии, мышлении, культуре и искусстве?
- Как субъектный синкретизм отражается в фольклоре?
- Какие формы выражения автора и героя появляются в эпоху синкретизма?
- Какие типы сюжета складываются в архаическую эпоху?
- Какова эволюция образности в эпоху синкретизма?

«Первую стадию в истории поэтики А. Н. Веселовский называл эпохой синкретизма (от греческого слова, обозначающего *неразличение*). Этот термин охватывает порождающий принцип мировидения и сознания (в том числе эстетического) огромной по своей протяженности эпохи — от палеолита до VII–VI вв. до н. э. в Греции и первых веков Новой эры на Востоке.

Принцип синкретизма А. Н. Веселовский сформулировал, опираясь на современную ему этнографию, исследования в области мифологии и обрядности, широко используя данные фольклористики и психологии. Последующее развитие науки подтвердило, что самым элементарным и в то же время самым фундаментальным отличием архаического сознания от современного является его нерасчлененно-слитная природа, или синкретизм.

<...> **Синкретизм**, по А. Н. Веселовскому, есть выражение свойственного архаическому сознанию целостного взгляда на мир, еще не осложненного отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением. В таком сознании сами идеи тождества и различия еще не оформились в своей отдельности, а потому они не накладываются на воспринимаемые явления. Тут "дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание отдельности сравниваемых предметов", а именно о синкретизме, нерасчлененно-слитном восприятии их, предполагающем "не смешение, а отсутствие различий"¹¹.

¹¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 14–15.

Синкретизм понимается ученым широко, а именно «как общий принцип художественного (и еще слитого с ним "нехудожественного") мышления, уходящий в самые глубины непосредственного, чувственного восприятия мира (так, исследователь говорит о "физиологическом синкретизме" чувственных восприятий, о синкретизме языка, мифа и обряда, "хоровом синкретизме" "я" и "другого")».

В своих трудах А. Н. Веселовский проследил, как проявляется этот общий принцип в древнем искусстве слова — в сфере *поэтического языка и стиля, в структуре художественной образности, в предыстории и ранней истории литературных родов и жанров, в формировании авторства, вплоть до мотива и сюжета*, т. е. провел его через центральные категории литературы изучаемой эпохи.

При этом выяснилось, что дольше всего сохраняется синкретизм в сфере поэтической образности...

После А. Н. Веселовского большую роль в прояснении ведущего принципа архаического искусства сыграли труды Ольги Михайловны Фрейденберг (1890–1955). Исследовательница подчеркивала, что мифопоэтическое сознание на этой стадии "имеет цельный характер, нерасчлененный. Если приходится говорить о его словесных, вещных, действенных оформлениях, то это не значит, что каждая из этих форм действует разобщенно от другой. Напротив, они параллельны"...

В то же время О. М. Фрейденберг не пользовалась термином "синкретизм" и даже с ним полемизировала. Она считала, что данный термин содержит в себе представление о развитии, исходящем из одного источника, тогда как на самом деле в основе становления лежит множество факторов...»¹²

«С учетом семантического тождества при различии форм синкретизм оказывается более структурированным, чем это виделось А. Н. Веселовскому. Становится ясно, что речь должна идти не просто об отсутствии различий, а об особом ("синкретическом") характере самих различий. Сама нераздельность форм словесных, действенных, музыкальных оказывается не просто тождеством, а специфическим разыгрыванием его.

¹² Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 16.

В современных исследованиях по исторической поэтике концепция синкретизма, предложенная А. Н. Веселовским, в целом принимается, хотя чаще всего рассматривается не во всем её объеме, а лишь применительно к учению о родах и жанрах. В этой области наметились разногласия с А. Н. Веселовским, который, по мнению некоторых исследователей, переоценил роль ритуала (и потому вскрыл главным образом формальный синкретизм первобытной культуры), но недооценил роль мифа, что помешало ему увидеть идеологический синкретизм культуры»¹³.

«Синкретизм действительно тот "родимый хаос", из которого возникли современное сознание и искусство... В этом смысле древний синкретизм литературы родствен мифологии, психическому бессознательному, и другим первичным («архетипическим») структурам сознания и культуры, из которых вырастают их более дифференцированные формы. И в более позднее время — в момент своего становления — каждая литература переживает состояние, типологически родственное тому, что мы называем синкретизмом. Почему, например, Пушкин — это "наше все" (Ап. Григорьев)? Очевидно, потому, что он для русской литературы был тем началом, в котором в синкретическом виде заложены возможности её будущего развития»¹⁴.

«Задача исследователя состоит в том, чтобы, не приписывая древнему автору статуса современного нам творца произведения, избежать и другой неисторической крайности: трактовки архаического авторства как несовершенной и недоразвитой формы современного. Следует понять интересующее нас явление во всей его исторической конкретности как *другую* форму авторства. Порождающим принципом этой "другости" является **субъектный синкретизм**, или нерасчлененность автора и героя.

Сам термин "субъектный синкретизм" был предложен сравнительно недавно, хотя факты существования этого феномена отмечались и раньше.

Вот фрагмент одной из так называемых серийных песен полинезийцев — жанра очень архаического, предшествующего, как принято считать, эпосу:

¹³ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 17.

¹⁴ Там же. С. 18.

*И она спешит в свою большую спальню.
Я пришла взять масло, пахнущее сандаловым деревом.
Потом я намастила свое тело и надушила волосы.
И я завернулась в синий шелк.
И я погрузила волосы в мякоть сваренной кукурмы.
Вау-ни-Мосе-Уава встает.*

Сначала повествование ведется от безличного повествователя, а героиня выступает в качестве третьего лица. Но со второй строки совершается спонтанный, немотивированный переход к высказыванию от первого лица (героини), а в конце фрагмента — вновь к прежней форме повествования... Аналогичное явление обнаруживает исследователь селькупского фольклора: "Особый интерес представляет спонтанный переход в повествовании от третьего лица к первому (наблюдается при описании действий центрального персонажа), не связанный с введением прямой речи, ср.: *Ича поехал на лодочке из коры. Ича к озеру спустился, к большому озеру. У меня живот заболел*". То же мы наблюдаем и в русском фольклоре:

*Шел детинушка дорогою,
Шел дорогою, шел широкою.
Уж я думаю-подумаю,
Припаду к земле, послушаю.*

Исследователи как русского фольклора, так и полинезийского отмечают типичность и естественность такой формы речеведения для данной традиции... Причина лежит в экстралингвистических факторах — в субъектном синкретизме, нечеткой расчлененности в фольклорном сознании субъектных сфер "я" и "другого", автора и героя, в легкости перехода через еще не успевшие окрепнуть субъектные границы <...>

Отмеченная форма субъектного синкретизма — явление пережиточное, реликт некогда господствовавших принципов субъектной организации. При всей их малоизученности они уже привлекали внимание исследователей. Ключи к их пониманию начал подбирать А. Н. Веселовский, изучавший феномен "хорического синкретизма". Ученый видел в хоре не только "преобладающий способ исполнения" в архаическом искусстве, но и свидетельство того, что первобытная поэзия "сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих". Поэтому хор —

"проекция коллективного "я" в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе".

Во всех этих аспектах для ученого главное — *невыделенность личности из массы*. Под этим углом зрения он исследует субъектный синкретизм хора и его эволюцию: формы хорового исполнения, еще безличного, появление певца-корифея, говорящее о нарождающемся личном начале, возрастание роли певца и, наконец, переход от певца к поэту, личному автору. Одновременно А. Н. Веселовского интересует, как хор обусловил своеобразие композиционных форм древнего искусства (так, по его наблюдениям, дихория и амебейное исполнение с их повторами и подхватами строк служили "новообразованию эпического целого"; в диалогических моментах хора ученый искал объяснения некоторых явлений эпической стилистики, в частности эпических повторений; из хорового исполнения он выводил генезис строфики и рефренов и т. д.). Иначе говоря, А. Н. Веселовский рассматривал хор как безличного автора, постепенно выделявшего из себя автора личного и в этом процессе рождающего стилевые, жанровые и композиционные формы. Вопрос о соотношении автора-хора с героем ученый не ставил.

Большой интерес к авторско-геройным ипостасям хора и других архаических форм проявляется в трудах О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина. При этом обозначается существенное различие в подходах к проблеме. Если для А. Н. Веселовского центральным было соотношение в исходном синкретизме *личного и хорового* начал, то для О. М. Фрейденберг ключевым оказывается отношение *субъекта к объекту*, а для Михаила Михайловича Бахтина (1895–1975) — "я" к "другому". Акцентирование разных аспектов — субъектно-объектного и субъект-субъектного — обусловило различие, а во многом и дополнительность полученных результатов.

Подчеркивая, как и А. Н. Веселовский, невыделенность первобытного человека из природы и социума, О. М. Фрейденберг видела внутренний и сущностный коррелят этого в том, что он

не отделял субъект от объекта и не дифференцировал связанные с этим активный и пассивный статусы. Такая структура сознания отразилась, по О. М. Фрейденберг, в одной из первичных форм словесного творчества — в рассказе-мифе. В нем "сам рассказчик идентичен своему рассказу": в субъектном (активном) аспекте он — "автор", или, что то же, действующий бог; в объектном (пассивном) аспекте он — "герой", или бог претерпевающий, хотя оба этих аспекта в рассказе-мифе не разделены.

Итак, бог как активный субъект в функции действия — тот, кто впоследствии станет "автором". После О. М. Фрейденберг об этом пишет Сергей Сергеевич Аверинцев (1937–2004): "Auctor ("автор") — nomen agentis, то есть обозначение субъекта действия; auctoritas ("авторитет") — обозначение некоего свойства этого субъекта. Само действие обозначается глаголом augeo". Это "действие, присущее в первую очередь богам как источникам космической инициативы: "приумножаю", "содействую", но также просто "учиняю" — привожу нечто в бытие или увеличиваю весомость, объем или потенцию уже существующего".

Но тот же бог в своей пассивной (объектной) ипостаси, в функции претерпевания и умирания — это "герой". Еще у греков понятия "умереть" и "стать героем" были синонимичны. Герой сначала не человек, а умирающее божество, сам космос, "весь видимый мир в его воплощении" или "тотем в состоянии захода, под землей". Поэтому первоначально герой несколько не соответствует тому значению, которое мы вкладываем в него теперь.

<...> При описанной субъектно-объектной нерасчлененности в рассказе-мифе, по О. М. Фрейденберг, нет "различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается". Тот, кто рассказывает, как мы уже заметили, — нерасчлененный автор-герой-бог. Но и слушающий — это бог; рассказ носит форму молитвы, обращенной к богу, — слушателю и зрителю, "пред лицом которого протекают события". В свою очередь, то, что рассказывается (сюжет и сам рассказ как некое "тело"), является "жертвой, которую возлагают на алтарь. Этот образ недвусмысленно говорит о том, что рассказ уподоблен жертвенному животному", то есть опять-таки самому богу в его пассивном состоянии (известно, что в мифологических глубинах "жрец и жертва — одно", а во многих мифологиях сам бог приносит себя в жертву).

Эта архаическая субъектная структура, по наблюдениям исследовательницы, не была изжита до конца даже в греческой литературе. Более всего она сохранилась в драме, но также и в лирике и даже таком позднем жанре, как роман. Определяющая особенность древней комедии, например, состоит в том, что "главным действующим лицом был сам автор", оставшийся субъектно-объектным, единично-множественным, хоричным и сохранивший божественную и одновременно зооморфную природу. То, что принято считать героем, — маска в древней комедии — "относится не к "персонажной" категории, а к реальной", это нечто "долитературное, живое".

Весьма архаична и субъектная структура греческой лирики. Хоровая лирика "поется и пляшется тем, кто... сказывает, — автором". Но этот автор "не один, их множество". И такой множественный автор тем не менее "называет себя единичным и говорит о себе не "мы", а "я", но то, что он рассказывает, относится не к нему, а к богу". (Он еще "говорит за бога и оттого говорит о себе".)

И в сольной лирике, где автор уже как будто единичен, он соединяет в одном лице создателя и исполнителя песни, но при этом "поет не о себе... <...> Себя самого — такого персонажа греческая лирика не знает". Дело в том, что сам лирик, по О. М. Фрейденберг, был маской в её архаическом смысле, то есть чем-то "долитературным", "живым", не персонажем, а "персоной"; только он открыто выступал в обеих ролях, не скрывая, что персонаж его песен "он сам и его живые современники. Но, оставаясь реальным, лирический автор не переставал быть маской". Поэтому "биографии-маски лирических "авторов" представляют собой древний мифологический пантеон, уже поверх которого легли лирические мотивы". Естественно, что такое авторское "я" не имеет "личностного значения" и не является "чистым субъектом".

Общий вывод исследовательницы таков: в греческой литературе "за каждым автором стоит субъектно-объектный "я", то есть нерасчлененный автор — герой — реальная персона. В этой неизживаемости субъектного синкретизма разгадка того, что "Греция не умеет повествовать"

Предложенный О. М. Фрейденберг субъектно-объектный критерий описания автора и героя был значительным шагом на пути уяснения и углубления проблемы. При таком подходе решающим

оказалось не "количественное" соотношение личного и "хорового", а своеобразие позиций-ролей — активно-субъектной и пассивно-объектной — в их изначальной нерасчлененности и потенциях будущего развития. Важным открытием было и прочтение в авторской и героиней позиции божественной интенции (она до сих пор жива в нашем представлении об авторе-творце)»¹⁵.

«Подход М. М. Бахтина к проблеме субъектной структуры вырос из его общих методологических установок. Согласно одной из исходных посылок ученого реальной формой существования человека является не "абстракция я", а двуединство "я — другой". "Как тело формируется первоначально в материнском лоне (теле), так и сознание пробуждается в человеке окутанное чужим сознанием". И "эстетическое творчество не может быть объяснено и осмыслено имманентно одному единственному сознанию, эстетическое событие не может иметь лишь одного участника". В этом событии двуединство "я — другой" предстает в форме "автора — героя". На ранних стадиях развития искусства, когда эстетическое сознание только пробуждается и формируется, рождающийся автор почти буквально окутан и пронизан чужим сознанием — "хором других", а эстетический акт возможен только тогда, когда он нашел "хоровое утверждение, поддержку хора".

Особенно явственно это, по М. М. Бахтину, в лирике, восходящей к более древнему, чем другие роды, хоровому субстрату: "Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других... Я нахожу себя в эмоционально взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению, устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя хоровую поддержку"»¹⁶.

¹⁵ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL: <https://allrefrs.ru/1-16080.html>

¹⁶ Там же. URL: https://texts.news/literaturovedenie_1041/istoki-subyektnogo-sinkretizma-83644.html

«Очевидно, что при такой постановке вопроса дело не сводится к тому, что личность не выделилась из массы или не отличает субъект от объекта. М. М. Бахтин исходит из факта фундаментальной укорененности субъектного синкретизма в сознании (в том числе и в эстетическом сознании), из принципиальной необходимости "другого" для "я", героя для автора. Эта необходимость, рождающая и искусство, первоначально проявляется в непосредственной и наглядной форме хора. В это время "авторитет автора есть авторитет хора", являющегося одновременно "хором других", то есть героев.

Чрезвычайно важно, что за автором-героем у М. М. Бахтина, как и у О. М. Фрейденберг, проступает бог, но проступает не прямо, не "объектно", а в форме особого рода интенции, без которой невозможно авторство как таковое. Ученый называет её "внежизненно активной позицией" — "необходимым условием эстетического оформления наличного бытия"... Эта формулировка М. М. Бахтина учитывает всю эволюцию определяемой формы, в том числе стадию "синкретического" авторства, на почве которого только и *могла возникнуть особого рода субъектная целостность*, не знающая дихотомии, "нечувствительная" к противоречию и включающая в себя *внежизненность и активность*. Продуктивность бахтинской постановки проблемы авторства состоит в том, что ученый видит условие его не просто в количественном развитии личного начала, возникшего по меркам исторической поэтики совсем недавно, а в обретении особого рода ценностной позиции»¹⁷.

Итак, субъектный синкретизм автора и героя коренится в специфической нерасчлененности «я» и «другого» в архаическом сознании и искусстве. Описанный феномен обуславливает архитектонику эстетического объекта и проявляется как на микроуровне высказывания, так и на макроуровне композиционного целого.

«Обратимся к "Океану сказаний" индийского писателя Сомадэвы, памятнику сравнительно позднему (XI в.), но восходящему к "Великому сказу" Гунадхьи (первые века новой эры), а главное, сохранившему во многом типично архаическую структуру.

¹⁷ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL: https://texts.news/literaturovedenie_1041/istoki-subyektного-sinkretizma-83644.html

Начнем с имени автора. В него входит слово "сома" — напиток бессмертия, добытый пахтанием океана, некая квинтэссенция божественной силы, подобная греческому нектару. Вторая часть имени — "дева", бог, а в целом — бог сомы, её властитель.

Имя автора оказывается чрезвычайно значимым для всего произведения, состоящего из 18 книг, в свою очередь распадающихся на 124 волны. Каждая из "волн" океана сказаний предваряется эпиграфом-вступлением: "Как некогда напиток бессмертия возник из океана, взволнованного раскачиванием Мандары, так и этот рассказ возник из уст Хары, взволнованного страстью к дочери благородного Гиринадры. Те, кто без промедления вкусят его сладости, избавятся от препятствий, добьются успеха и еще на земле по милости Бхавы достигнут сана богов" (пер. с санскр. И. Д. Серебрякова).

Итак, *автор* Сомадева — бог, властитель сомы. *Рассказывание* — пахтание океана, добывание сомы. Тем, кто вкусит этот рассказ-сому, *слушателям-читателям*, обещано, что они тоже станут богами, т. е. обретут статус автора. Но и *герой* этого произведения, Нараваханадатта, — человек, становящийся богом — повелителем видьядхаров (хранителей знания): сюжет "Океана сказаний" — история превращения Нараваханадатты в бога, дублированная еще тремя рассказами о том, как сана повелителя достигали другие герои.

Уже на этом уровне видна тесная связь автора, рассказывания, слушателей-читателей и героя, но она еще более осложнена и архаизирована специфическим авторством Сомадевы. Сомадева — не автор-творец в современном смысле слова: история, им рассказанная, принадлежит не ему. Во-первых, это пересказ "Великого сказа" Гунадхьи, отделенного от Сомадевы почти тысячелетием во времени (Гунадхья, как мы увидим, появится в особом облике в самом "Океане сказаний"). Во-вторых, и Гунадхья не является "первичным" автором, ибо, как говорится в повторяющемся эпиграфе, этот рассказ возник из уст Шивы, был обращен к его женской ипостаси — Парвати и содержал в себе некую тайну, героем которой был он сам. Как писала О. М. Фрейденберг об архаической литературе, здесь нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается и кому рассказывается: богом является и автор, и герой, и слушатель, и сам рассказ.

Энергия первичного автора, Шивы, пронизывает и предопределяет авторскую инициативу Гунадхьи и Сомадевы. Мы узнаем, что рассказ Шивы, обращенный к Парвати и не предназначенный для посторонних ушей, подслушал бог Пушпаданта. Его, как и заступившегося за него бога Мальявана, постигло наказание: Шива перерождает их в людей и ставит условие, по которому они вновь обретут статус богов, лишь когда в человеческом облике расскажут подслушанную историю. После ряда перерождений Пушпаданта, став человеком, рассказывает то, что он услышал от Шивы, явше Супратике (среди людей она — Канубхати) и освобождается. Супратика-Канубхати рассказывает её Мальявану, воплотившемуся на земле в облике *Гунадхьи* (автора "Великого сказа"), и этим удостоверяется божественное происхождение его "текста". Гунадхья, в свою очередь рассказавший-записавший историю Шивы, вновь обретает статус бога.

Наконец, Сомадева пересказывает текст Гунадхьи-Мальявана-Шивы и становится богом сомы — того же ранга может достичь каждый его читатель, если (как предполагается древней семантикой текста) тоже "вкусит" от "Океана сказаний". Так сам рассказ становится искупительной жертвой-богом и освобождением. Конечно, перед нами поздний памятник, но тот "хоровод" авторов, который мы видим у Сомадевы, просвечивающий сквозь него синкретизм автора, героя, слушателя, рассказа — отсылает нас к истокам явления и не может быть прочитан без знания этих истоков»¹⁸.

«Известно, что слово в эстетическом сознании эпохи синкретизма не отделено от того, что оно обозначает, или от предмета высказывания. Так, слово "дерево" и само дерево предстают для мифологического сознания не как две различные реальности — словесная и предметная, а как одна нерасчленимая реальность. Это значит, что слово воспринимается как нечто субстанциальное. <...> в сознании человека эпохи синкретизма слова — именно плоть, из них можно "ткать" и их можно "тесать" (или строить ими лодку, как Вяйнямёйнен в "Калевале").

¹⁸ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL: https://texts.news/literaturovedenie_1041/subyektniy-sinkretizm-urovne-kompozitsionnogo-83646.html

Известна этимологическая связь санскритского *taksati* («тесать, плотничать»), авестийского *tasani*, русского «тесать», древнегреческого «тэхнэ», а в работах, посвященных реконструкции индоевропейского поэтического языка, выявлена одна из его устойчивых формул — *uek~os tek~s* (составлять слова вместе). В этой формуле *tek~s* не является, как может показаться, метафорой, а имеет буквальный смысл. Тропы, т. е. слова, употребленные в переносном смысле, на ранних стадиях языкового и эстетического сознания невозможны по самому определению: для того чтобы они появились, слово необходимо отделить от предмета и должны дифференцироваться сами понятия прямого и переносного смысла. Как показали исследования по исторической поэтике, окончательно этого не происходит даже в древнегреческой литературе. В то же время интересующее нас слово многозначно. <...> М. М. Бахтин предлагал различать в слове "тему" и "значение". *Тема* — "определенный единый смысл, принадлежащий высказыванию как целому" и неотделимый от внесловесных моментов высказывания. *Значение* же — это "все те моменты высказывания, которые *повторимы и тождественны себе* при всех повторениях". М. М. Бахтин видел специфику архаического слова в том, что оно "в сущности почти не имеет значения; оно все — тема; его значение неотделимо от конкретной ситуации его осуществления". <...> Таким образом, понижение *тематизма* слова имеет своим противоположным пределом его *овеществление*. С этой точки зрения мифологическое слово при всей своей неотделимости от предмета и ситуации менее всего является овеществленным.

Наконец, как показали исследования (особенно велика тут роль А. А. Потебни), в архаическом слове предельно осязаема и значима его *внутренняя форма* — этимологическое значение, в котором жива связь с тем представлением, которому обязано возникновение слова (такова, например, связь с "оком" в слове "окно"). Показательно, что осязаемость внутренней формы, как и тематизм слова, снижается по мере развития естественного языка (в языке поэтическом картина более сложная)¹⁹.

¹⁹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL: https://texts.news/literaturovedenie_1041/slovo-epohu-sinkretizma-problema-genezisa-83648.html

«Сравнительная молодость собственно тропеической образности и её непервичность были очевидны для А. Н. Веселовского, который реконструировал образный язык *параллелизма*, более древний, чем троп, и исторически предшествовавший ему. Самым архаическим и исходным типом образа ученый считал *двучленный параллелизм*. Общий вид его таков: "Картинка природы, рядом с ней таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего". Считая, что в параллелизме акцентировано именно "общее", ученый отмечал, что "когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно или устанавливалась их несколько, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнивания, если не тождества":

*Хилилася вишня
Від верху до кореня,
Поклонися, Маруся,
Через стіл до батенька.*

Здесь отношения параллелизма не только связаны картины природы (1–2-я строки) и человеческой жизни (3–4-я строки), но и между двумя членами параллели проходят сплошные соответствия, затрагивающие все их составляющие («вишня» — «Маруся», «хилилася» — «поклонися», «від верху» — «через стіл», «до кореня» — «до батенька»).

<...> параллелизм, по А. Н. Веселовскому, — тип образа, основанный на принципе *синкретизма*, ибо в нем идеи тождества и различия еще не стали самоценными и не отделились друг от друга: дерево не тождественно девушке, но и не отлично от нее (поэтому здесь нет сравнения, предполагающего *сознание раздельности сравниваемых явлений*), они именно синкретичны²⁰.

«Хотя глубокая древность параллелизма несомненна, в том, что это "первообраз", усомнился еще А. А. Потебня. Он считал, что "параллелизм выражения" возник сравнительно поздно, ибо сама его внутренняя форма "указывает на затемнение смысла символов, потому что если последние поняты, то и объяснять их

²⁰ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL: https://texts.news/literaturovedenie_1041/evolyutsiya-obraznogo-soznaniya-83649.html

незачем". Действительно, здесь единство человека и природы уже художественно разыгрывается, а это значит, что оно стало проблематичным и требующим специального внимания.

<...> Параллелизм основан на сопоставлении природы и человека *по признаку действия, движения*. Но сегодня известно, что этот признак выделяется эстетическим сознанием далеко не сразу. О. М. Фрейденберг описала такую стадию синкретизма, когда в образе нет именно движения... Перед нами еще не параллелизм, предполагающий наличие движения-действия, а более архаичская образная структура, основанная на "мышлении тождествами", на "восприятии мира в форме равенств и повторений".

<...> После работ О. М. Фрейденберг новые данные к решению вопроса о первообразе были получены в ряде исследований, посвященных палеолитическому искусству, в том числе изобразительному. Древнейшие изображения палеолитической живописи представляют собой "одиночные фигуры или группы фигур, иногда перекрывающие друг друга. Визуально композиционная связь между сопредельными фигурами не обнаруживается (что не исключает возможности семантических связей между ними)". Таким образом, здесь наблюдается уже знакомый нам тип образной структуры.

<...> В качестве аналогии приведем австралийскую песню, типологически, очевидно, также восходящую к палеолиту: "Марала-марала дьигалбуга биндинибинбири марабинди". Её буквальный перевод таков: «Развевающиеся волосы / семена травы треугольный клин / звезда / белый кристалл носовой кости»... В. Н. Топоров находит «в одном из архаичнейших заговоров, относимом по ряду соображений к каменному веку: *Стыкася, сростася Тело с телом, Кость с костью, Жила с жилой*». Исследователь предположил также, что палеолитические изображения и приведенный фрагмент заговора имеют структурное родство с "многочисленными фольклорными текстами с участием групп животных (типа "Теремок"), основанными на последовательном присоединении или изъятии объекта". Сказки типа "Теремок" имеют свое обозначение — это кумулятивные сказки, глубокая древность которых не вызывает сомнений. В. Я. Пропп, описавший их, считал, что принцип нанизывания здесь — "не только художественный прием, но и форма мышления", "продукт более ранних", "реликтовых" форм сознания.

<...> Существенная особенность описываемого типа образа в том, что он тавтологичен изображаемому. Перед нами — *пение*, архаическая форма "несобственной прямой речи", воспроизводящей голос не только автора-исполнителя, но и героя (Вади Гудьяра). В такой форме высказывания "речь" не опосредована третьим лицом: следов присутствия "автора" в структуре высказывания нет, они есть только в самом его факте. Такого рода неопосредованная "речь" не говорит о героях, но как бы *говорит героями*, потому что волосы, трава, звезда и кость — сами Вади Гудьяра. Герои — синкретические существа, и их атрибуты воспроизводят нерасчлененно-слитный космос.

<...> Семантическое тождество проявляется здесь двояко. Во-первых, все детали (волосы, трава и т. д.) по закону партиципации являются частью, тождественной целому; поэтому, перечисляя то, что, с нашей точки зрения, является атрибутами героев, песня каждый раз говорит о "целом" герое под разными обликами. Во-вторых, в этом сплошном (по существу, тавтологическом) перечислительном ряду есть едва начавшие выделяться более и менее тесные смысловые связи, имеющие опору в мифологической семантике. Так, более тесно связаны между собой волосы-трава, чем каждый из этих образов с тем, что идет позже. И это понятно: волосы и трава во всех мифологиях имеют семантику произрастания, плодородия, эротической производительности. В свою очередь, теснее, чем с другими атрибутами, связаны между собой звезда-кость, также имея опору в мифологических представлениях. Наметившаяся здесь тенденция к образованию в сплошном ряду более тесных пар со временем выльется в то, что А. Н. Веселовский назовет параллелизмом.

<...> Если мы пристальнее всмотримся в соответствующие пары, то увидим, что один из членов пары представляет человеческий план (волосы), другой — природный (трава). Перед нами — ячейка будущего параллелизма. При этом параллелизм не только сохранил в своей структуре кумулятивный принцип присоединительного "сочинения", но по-новому выявил и структурировал его. Оба члена при параллелизме связаны сочинительной связью, но, в отличие от более свободной и аморфной кумуляции, здесь один член (притом обязательно первый) — картина природы, второй — картина человеческой жизни.

Параллелизм оказался образной формой, в которой отразилась эволюция эстетического сознания от чистого синкретизма, представленного кумуляцией, к новому его этапу. А. Н. Веселовский, как мы помним, видел "идею" двучленного параллелизма в "уравнении, если не тождестве" и в этом плане отличал его от сравнения, предполагающего исходную различенность сопоставляемых явлений. В параллелизме нет, по А. Н. Веселовскому, ни абсолютного тождества, ни полного различия, и такая смысловая структура — феномен, исторически сложившийся: в ней запечатлелись отношения, которые могли сформироваться только на определенной стадии развития художественного сознания.

<...> Если использовать выработанное индийской поэтикой разграничение "выраженного" и "проявленного", то следует сказать, что в двучленном параллелизме *выраженным* оказывается *различие*: оба сопоставляемых феномена (природа и человек) в своей внешней форме самостоятельны, разделены в пространстве текста и связаны сочинительной (а не подчинительной) связью.

<...> Из двучленного параллелизма развились, по А. Н. Веселовскому, многочленный, одночленный и отрицательный (хотя их хронологическая привязка друг к другу ученым не дана).

Многочленный параллелизм развился из двучленного путем "одностороннего накопления параллелей, добытых притом не из одного объекта, а из нескольких сходных": *Не свивайся, трава, со былиночкой, Не ластися, голубь, со голубкой, Не свикайся, молодец, с девицей.*

<...> *Одночленный параллелизм* сыграл не менее важную роль в развитии поэтической образности. Его простейший вид — "тот случай, когда один из членов параллели умалчивается, а другой является ее показателем": *Знал я, что была ты там, Знал, что шла ты по жнивью, Краснобедрая лиса, Но не знал я, что легко Может всяк тебя загнать, Кто охотником слывет* (О. Батырай, пер. с дарвинского Э. Капиева).

<...> из таких коротких одночленных формул развились *символы* народной поэзии... символ по своему генезису принадлежит к синкретическому типу образа и этим принципиально отличается от позднейших тропов.

Завершает эволюцию параллелизма и вообще синкретического типа образности *параллелизм отрицательный*. Его принцип

такой: "Ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса: *Не белая березка нагибается, Не шатучая осина расшумелась, Добрый молодец кручиной убивается*". По А. Н. Веселовскому, отрицательная формула есть "выход из параллелизма, положительную схему которого он предполагает сложившеюся". Она подчеркивает "одну из возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь. Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного". Такова последняя форма синкретического типа образа. В её внутренней структуре запечатлено то усилие, которое делает эстетическое сознание в своем стремлении к более четкому различению предметов»²¹.

«После отрицательного параллелизма начинается качественно новая стадия развития художественного образа, основанная уже на принципе не синкретизма, а различения. Эпоха образного синкретизма завершилась, и признаком её конца стало рождение тропов. Но тропы зародились в лоне параллелизма и еще долгое время оставались зависимыми от него, что обусловило своеобразие их ранних форм.

<...> Троп по самой своей сути связан с *понятием, различением*, рефлексией, вообще с новой моделью мира, формирующейся в процессе изживания синкретизма... Благодаря языку тропов человек впервые начал ясно различать феномены мира и смог, по замечательной формуле А. Н. Веселовского, выйти "из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного"... Историческое значение тропа состоит в том, что в нем различенность и самостоятельность явлений были переведены в план проявления, на уровень внутренней формы, а потому принцип различения стал самостоятельным, отпочковавшись от принципа тождества.

<...> По А. Н. Веселовскому, метафора — это "новообразование, являющееся в результате продолжительного стилистическо-

²¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL: https://texts.news/literaturovedenie_1041/kumulyatsiya-parallelizm-83650.html

го развития"; в ней отражен уже не синкретизм, а собственно поэтическое видение мира. О. М. Фрейденберг также подчеркивала, что нам только кажется, будто первобытное сознание "создавало перенос одного явления на другое и тем его метафоризовало, — на самом деле сознание этого не делало, и никаких метафор первоначально не существовало".

<...> очевидно, что тропы исторически и семантически укоренены в синкретических формах образа и выросли из параллелизма. Лучше всего исследовано в этом плане сравнение. Есть много данных в пользу того, что оно развилось из отрицательно-параллелизма»²².

Чем больше человек «познавал себя, "тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идее особости. Древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами сознания: уравнение «молния — птица, человек — дерево сменилось *сравнениями*: молния, как птица, человек, как дерево".

<...> Как показывает О. М. Фрейденберг, гомеровские развернутые сравнения еще слишком тесно связаны с параллелизмом — иносказательность их минимальна. В них "два члена еще рядоположны и переносность достигается буквально, путем перенесения черт одного предмета в другой средствами наглядной (зрительной) иллюзии"»²³.

И. Франк-Каменецкий, «сопоставивший библейские и гомеровские сравнения, приходит к выводу, что "само сравнение есть не что иное, как переоформление мифологического тождества". Специфика библейских сравнений, по И. Франк-Каменецкому, состоит в том, что в них это переоформление остановилось на половине пути. Типичная форма их такова: *Праведный, как пальма зеленеет*. Современный поэт сказал бы: "Как пальма зеленеет, так праведный благоденствует". На фоне такого полного сравнения библейское кажется сокращенным, но, как показывает исследователь, оно не сокращенное. Наоборот, в отличие от нашего расширенного и до конца аналитического, в библейском

²² Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL:https://texts.news/literaturovedenie_1041/rojdenie-rannih-form-tropa-istoricheskaya-83651.html

²³ Там же.

еще жива память о былом не условном, а буквальном тождестве человека и дерева, и потому можно сказать "зеленеет", не говоря "благоденствует", ибо это и так подразумевается. Когда такая связь забудется, нужно будет все проговаривать до конца, и сравнение действительно станет прозаическим актом сознания, расчленившего природу.

Глубоко связана с семантикой параллелизма и ранняя метафора. А. Н. Веселовский считал, что она возникла из символа, являющегося формой одночленного параллелизма. Метафора и есть "одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели". Механизм этого перенесения, по А. Н. Веселовскому, таков: "Параллельная формула проникается не только личным содержанием опущенной, но и ее бытовыми, реальными отношениями. Сокол в неволе — это казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин паву на *венчание*... Поэтический символ становится поэтической метафорой". <...> Очевидно, что во всех этих случаях основой метафоры является не сходство, а система параллелей, угадываемая благодаря памяти мифа. Определенно первична и исходна здесь она, и лишь через нее могут быть поняты тропы. Не только в фольклоре, но и в древнегреческой литературе метафора, по О. М. Фрейденберг, еще "не имеет самостоятельного характера и находится в полной зависимости от мифологической семантики образа"²⁴.

Кумулятивные сюжеты из фольклора переходят в литературу Нового времени, особенно в эпоху романтизма. А. Н. Веселовский полагал, что средством перенесения сюжетных элементов мифологии в религиозную картину мира является легенда. Самым национальным жанром её называл В. Я. Пропп. А. А. Ухтомский считал, что легенда соединяет историческое повествование и его поэтическую обработку и закрепляет духовные доминанты народа. Сюжет «смерть праведника и грешника» (АТ 808)²⁵ можно обнаружить в легендах Рыбинского уезда «Удавленник», «Как удавленник являлся своей матери», которые обработал Е. Н. Опочинин. Этот же

²⁴ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. URL: https://texts.news/literaturovedenie_1041/rojdenie-rannih-form-tropa-istoricheskaya-83651.html

²⁵ Классификация сюжетов легенд и сказок осуществляется по системе Аарне — Томпсона (АЕ) 1910–1965 гг.

сюжет лежит в основе повести Л. Н. Толстого «Поликушка» (1863). Сюжет АТ 804 лежит в основе легенды «Грешная мать» (А. Н. Афанасьев), «Нечестивый отец» (Е. Н. Опочинин) и легенды о луковке, которую рассказывает Грушенька Алеше Карамазову в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880). Мотив наваждения или духовной слепоты из-за страстей, овладевающих человеком, составляет основу легенды «Товарищ» в обработке Е. Н. Опочинина (у Афанасьева есть похожая легенда) и повести Н. В. Гоголя «Заколдованное место» (сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки», 1832).

Инвариантный сюжет наказания за нарушение установленного порядка можно обнаружить в Старшей Эдде: это история верной Сигрун, которая не могла примириться со смертью своего супруга Хельги. Этот же сюжет лежит в основе легенды, записанной Е. Н. Опочининым, — «Как умершие мужья ходили к свои женам». Его использовали многие писатели: Г. Бюргер «Ленора» (1773), Э. По «Линор» (1843), В. Ирвинг «Женных-призрак» (1819), В. А. Жуковский «Людмила» (1808). Другой сюжет — мудрость от древа Иггдрасиль с источником судьбы при корнях — близок сюжету легенды «Предсказательница, выходящая из Шексны» (Е. Н. Опочинин). Этот же сюжет развивают писатели-романтики или неоромантики: Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» (1801), Г. Гейне «Лорелей» (1824), В. А. Жуковский «Ундина» (1836), Г. Гауптман «Потонувший колокол» (1896).

Таким образом, сюжетные мотивы, фиксирующие установленный порядок в мире, не только составляют основу литературных канонических жанров, но и переходят в неканонические жанры, т. е. несут в себе составляющую «жанровой памяти».

Литература

1. Акимова, Т. М. О поэтической природе народной лирической песни / Т. М. Акимова. — Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1966. — 172 с.

2. Баевский, В. С. Поэтика психологического параллелизма / В. С. Баевский // Сибирский фольклор. — Новосибирск, 1977. — Вып. 4. — С. 57–75.

3. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С. Н. Бройтман. — М. : Академия, 2004. — 352 с.

4. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; ред., вст. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — М. : Изд-во ЛКИ, 2017. — 648 с.

5. Гринцер, П. А. Эпос древнего мира / П. А. Гринцер // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. — М., 1971. — С. 134–205.

6. Иванов, Вяч. Вс. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии / Вяч. Вс. Иванов // Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979. — С. 7–8.

7. Колпакова, Н. П. Русская народная бытовая песня / Н. П. Колпакова. — М. ; Л., 1962. — 284 с.

8. Лосев, А. Ф. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. — М. : Изд-во Московского университета, 1982. — 480 с.

9. Мелетинский, Е. М. Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик // Историческая поэтика : Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 39–104.

10. Палиевский, П. В. Внутренняя структура образа / П. В. Палиевский // Теория литературы : Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1962. — С. 72–114.

11. Потебня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 896 с.

12. Пропп, В. Я. Легенда // Пропп В. Я. Поэтика фольклора. — М. : Лабиринт, 1998. — С. 125.

13. Топоров, В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха / В. Н. Топоров // Ранние формы искусства. — М. : Искусство, 1972. — С. 77–103.

14. Ухтомский, А. А. Значение легендарной поэзии в древнерусской литературе и жизни // Ухтомский А. А. Доминанта души. — Рыбинск : Рыбинское подворье, 2000. — С. 15–36.

15. Федорова, Е. А. Жанровое содержание народных легенд в литературной обработке Е. Н. Опочинина / Е. А. Федорова, И. Ф. Ковалева // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16, № 3. — С. 101–121.

16. Фрейденберг, О. М. Происхождение греческой лирики / О. М. Фрейденберг // Вопросы литературы. — 1973. — № 11. — С. 101–123.

Тема 3. Традиционалистская поэтика в истории всемирной литературы

Вопросы

- Какова временная локализация стадии эйдетической (традиционалистской, риторической) поэтики в мировой литературе?
- Как решается проблема автора и героя в традиционалистской поэтике?
- В чем своеобразие риторического слова эйдетической поэтики?
- Какова эволюция сюжета в эйдетической поэтике?
- Как проявляется устойчивое и изменчивое в канонических жанрах в эйдетической поэтике?
- Как происходит эволюция романа в эйдетической поэтике?

«Традиционализм был отличительной чертой художественного сознания весьма длительного периода развития мировой литературы. Этот период для западных литератур охватывал эпохи Античности, Средневековья и начала Нового времени (т. е. с середины I тыс. до н. э. по вторую половину XVIII в.), а для восточных — в основном эпоху Средневековья во всех её фазах (т. е. с первых веков I тыс. н. э. по XIX в. — начало XX в.). Характернейшим признаком начала этого периода было выделение литературы как особой формы идеологии и культуры, что, в свою очередь, нашло выражение в появлении литературной теории. основополагающими для литературы и литературной теории стали понятия традиции, образца, нормы; они развивались под знаком риторики, положения которой отвечали универсалистским, дедуктивным принципам современного ей мировосприятия»²⁶.

«Традиционализм предполагал опору на образец (стилистический, жанровый, тематический, сюжетный и т. д.), и отсюда свойственный ему набор устойчивых литературных моделей, своего рода универсалий, подобных и даже в какой-то мере адекватных тем,

²⁶ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. / отв. ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 15.

которые полагались в основу действительности. В гносеологии идея господствует над феноменом, общее над частным, в литературе идеал, норма, правило над конкретным, индивидуальным их проявлением. И поэтому естественно, что и в поэтике, и в литературной практике на первый план выдвигаются нормативные категории стиля и жанра, подчиняющие себе субъективную волю автора. <...> Традиционалистский тип художественного сознания господствовал в течение двух тысячелетий (иногда несколькими веками больше, иногда — меньше) литературной истории»²⁷.

В эпоху Возрождения «доминирующий до той поры в рамках нормативной поэтики принцип словесной организации художественного текста сменяется принципом тематической организации. Это ведет к перераспределению акцентов внутри категорий — стиль, жанр, автор, заново перестраивает их иерархию. Более того, в культуре Возрождения намечается то перемещение в центр мировосприятия человеческой личности, которое впоследствии вообще приведет к крушению нормативного сознания в литературе»²⁸.

«Вторая стадия развития поэтики представлена историей литератур Древности и Средневековья: китайской, индийской (санскритской), арабской, греко-римской, византийской, средневековой европейской (латинской и новоязычных), а также примыкающих к ним "литератур второго поколения" — японской, персидской, новоиндийскими, древнерусской и др. Античная литература входит в поле рассмотрения с VII–VI вв. до н. э. (послегомеровский период), индийская и китайская — с первых веков н. э. (с некоторыми опережающими явлениями в конце I тыс. до н. э.), арабская — с VI в. и т. д. Конечный рубеж эпохи — для европейской литературы XIII–XV вв. (переход к Возрождению), для восточных литератур — из-за устойчивости средневековой формации на Востоке — XIX в., а в ряде случаев и начало XX в.

Определяющее отличие этой эпохи от предыдущей — выделение художественной литературы из массы словесности именно по признаку художественности, осознанному и закрепленному в традиции. Литература впервые осознает себя литературой,

²⁷ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 15.

²⁸ Там же. С. 16.

и внешним проявлением этого процесса становится формирование специальной теории литературы, поэтики ("Поэтика" Аристотеля в Греции, "Натьяшастра" Бхараты в Индии, сочинения Цао Пи и Лю Се в Китае, позднее — античная и средневековая европейская риторика, санскритская "наука поэзии", арабские и персидские поэтологические трактаты и т. д.).

Основной пафос поэтических учений древности и средневековья состоял в вычленении эстетического критерия, обособляющего группу истинно литературных произведений от остальных. В качестве такого критерия в первую очередь рассматривается словесная организация текста, особый характер языка, придающий произведению красоту, ясность, единство и способный вызвать эмоциональную реакцию читателя или слушателя. Ведущей категорией поэтики становится СТИЛЬ (в широком объеме этого понятия): если предыдущая стадия художественного сознания была "эпохой авторитета", то эта может быть названа "эпохой стиля"²⁹.

Поэтика — новая форма рефлексии над текстом — берется за описание художественной информации; «она выделяет такие понятия, как вэнь в Китае, кавья в Индии, пойсис в Античности. В сознании происходит отвлечение художественной формы как признака ведущего от содержания как признака вторичного и традиционно обусловленного.

Это отвлечение легче совершается там, где материал содержания организован логически (красноречие) или психологически (лирика), нежели во временной последовательности (повествование). Поэтому лирика и красноречие раньше и бесспорнее входят в круг литературы, чем эпос (особенно прозаический), а в больших повествовательных формах часть нередко эстетически равнозначна целому, отсюда такие широко распространенные явления, как незавершенность, "открытость" произведений, множественность их редакций, циклизация, распад на отдельные и вполне самостоятельные фрагменты и т. д. (см., например, средневековые антологии, в которых лирические стихи на равных правах соседствуют с отрывками из эпических и драматических произведений)³⁰.

²⁹ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 16.

³⁰ Там же. С. 17.

«Тексты, не входящие в круг художественной литературы, при утрате своих практических функций забываются (так погибли античные народные и религиозные песни; ср., наоборот, сохранение памятников народного творчества в Шицзине, в скандинавской и кельтской литературе). При сохранении своих практических функций они живут, но за пределами литературного сознания (так, религиозная византийская поэзия процветала и пользовалась уважением, но с точки зрения литературных норм никогда не рассматривалась). Точно так же художественная литература отмежевывается от современной ей не-художественной литературы. Произведения прагматического содержания (речи, трактаты, исторические сочинения) входят в круг литературы, только если они изложены стихами (ученый эпос в Античности, в Индии) или стилистически отделанной прозой (античное судебное красноречие Демосфена и Цицерона; риторически отделанная история в Античности; деловая проза Кассиодора и китайских стилистов, санскритский роман, строившийся по модели "украшенной" поэмы).

В литературах второго поколения при определении круга художественной литературы важна роль переводной и подражательной литературы, заполняющей пробелы и дающей образцы того, чего не было в "своей" архаике (переводы с греческого на латинский, с санскрита на новоиндийские, с персидского на тюркские). Что остается здесь за пределами такого круга, то ощущается как архаическое и/или простонародное. Промежуточное положение занимает "массовая литература" (древнегреческий роман и персидские дастаны, восточная обрамленная повесть, средневековые жития и т. п.): они стоят вне художественной литературы, но стремятся подтягиваться к ней.

Выделение художественно оформленной словесности побуждает к твердой фиксации художественных текстов. Писанные тексты могут распространяться далее через устное исполнение (большая часть поэзии на живых языках, например, в Западной Европе) или через чтение (тексты на неживых языках, проза). Контроль за сохранностью текста и традиционностью его толкования берет на себя школа. Школа консервирует литературный язык как общекультурное наддиалектное койне; школа создает традицию комментариев к тексту и на них вырабатывает понятия литературной теории и нормы литературной практики. В антич-

ной литературной теории характерным образом различались более практическая "риторика" и более описательная "поэтика". В поздней латинской литературе эти подходы сближаются, а в остальных поэтиках никогда существенно и не различались.

Эстетический критерий, по которому художественная литература выделяется из нехудожественной словесности, совпадает с критерием красоты; в идеологии Античности и Средневековья красота едина с правдой и добром. Носителем этой красоты... в литературном произведении в первую очередь становится самый всепроникающий пласт его строения — звук (метр) и язык, высшим выражением — СТИЛЬ.

Крайняя степень противопоставления литературного языка практическому — употребление чужого или архаического (в обоих случаях — остановившегося, "вечного") языка. Таков греческий язык для восточного Средиземноморья, латинский для Западной Европы, церковнославянский для Восточной Европы, санскрит для Индии, арабский и затем фарси для Ближнего и Среднего Востока; таков аттицизм в греческом языке, сохранение классического греческого языка в Византии, вэньянь в Китае (где языком начала н. э. писали вплоть до 1919 г.). Соотношение между литературным и живым языком могло быть различно: возможно уподобление (латинский отчасти стилизуется под греческий, персидский под арабский, тюркский под персидский, новоиндийские языки под санскрит), возможно обыгрывание контраста (средневековая латынь и новоевропейские языки)³¹.

«Следующая ступень отделения литературного языка от практического — противопоставление поэзии и прозы. <...> Между поэзией и прозой иногда подчеркивается контраст, иногда, наоборот, разрабатываются промежуточные формы (арабский садж, китайская гувэнь и пяньли, античная софистическая риторическая проза, индийская чампу). В западноевропейской литературе книжная латынь теснее сливала поэзию и прозу, многоязычная словесность больше их противопоставляла. В зависимости от социального бытования литературы и смены мод являются случаи прозаизации и реверсификации поэтических произведений.

³¹ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 18–19.

Внутри прозы происходит, в свою очередь, расслоение на высокую и низкую. Чем выше тип прозы, тем большую роль играют формально-стилистические критерии его организации, чем ниже — тем больше роль функциональных критериев. <...> Европейская система трех стилей, сперва не-иерархичная, организуется у Цицерона (и его предшественников) для ораторской прозы и распространяется в западном Средневековье на поэзию, причем постепенно охватывает не только стиль, но и топику ("Вергилиево колесо") и приобретает отчетливую социальную окраску (вплоть до сближений высокого стиля с рыцарской литературой, а низкого с городской).

Выделившаяся таким образом художественная литература вписывается в рамки канонизированной модели мира и ориентирована на изображение высшего и вечного мира сквозь переходящий земной. Отсюда установка на нормативную каноничность всей системы литературных средств»³².

«Эстетический комментарий (у китайских, индийских, арабских и античных комментаторов) подчеркивал, главным образом, именно удачные индивидуальные применения общепринятых приемов.

Канонизации подвергался стих: таковы каталоги стихотворных размеров (античные, арабские, индийские; в новоевропейских языках — начиная с трубадуров). Канонизации подвергался стиль: таковы словари аттических слов в Античности, словари рифм и словосочетаний в Китае и в арабской филологической традиции, словари тропов в Индии, словари синонимов в Младшей Эдде (расходящиеся со скальдической практикой), словари ритмико-синтаксических клише в средневековой латинской поэзии. Канонизации подвергалась топики: таковы словари мотивов (в частности, описаний) и разработка теории поэтических заимствований в арабской поэтике IX–X вв. и в индийской поэтике. Лишь как частный случай, как разновидность канона выступает АВТОРСТВО. Античные списки образцовых классиков каждого жанра, китайские антологии образцовых текстов заставляют обращать внимание не только на общее, но и на несхожее между

³² Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 19–20.

образцами. Имена великих поэтов по-прежнему (как в архаике) остаются символичны, обрастают легендами и псевдоэпиграфами, но теперь имя служит символом уже не авторитета, а стиля и жанра. Руководствование общими "правилами" и руководствование конкретными "образцами" обычно не вступают в противоречие; в Античности их конфликт остался недолгим ученым спором (аналогистов с аномалистами), в латинском Средневековье он перерос в борьбу "артес" и "аукторес", в которой для Средневековья победителями вышли отвлеченные "артес", а для наступающего Возрождения конкретные "аукторес".

Возможности утверждения авторства различны в литературах первого и второго поколения. В литературах первого поколения для них два пути: сохранение общей схемы контекста, но с подстановкой нетрадиционных мотивировок под традиционные — например, заданные мифом — поступки (такова разработка мифа об Оресте у Эсхила, Софокла, Еврипида; в риторике такая практика получила название "расцветки", "колорес", и опиралась, в конечном счете, на представления о типическом и вероятном); и употребление в новом контексте элементов старого контекста, т. е. поэтика намека и ассоциации (особенно разработанная в Китае). Конечно, наряду с этим обычна была и стилистическая транспонировка при переработке традиционного материала из жанра в жанр (трагедийные мотивы у Лукиана). В литературах же второго поколения является также возможность третьего пути: утверждения норм престижной литературы-образца на новой почве, подключения к великой традиции ("Вергилий — римский Гомер", "Гораций — переложитель эолийских песен на италийский лад"; Навои — передатчик персидского эпоса на тюркскую почву). Когда иссякает соперничество с поэзией-образцом, то начинается соперничество с поэтами-предшественниками на их же путях (Вергилий против Энния) или на обходных (александрийская поэзия против героического эпоса, Лукан против Вергилия; средства такого соперничества указывались в средневековых латинских поэтиках). На фоне таких возможностей авторского самоутверждения мог быть существен (больше на Западе, чем на Востоке) и реальный социальный статус писателя. Образ боговдохновенного певца или высокого мастера может подкрепляться следами сакрального положения сочинителя (ирландские фили-

ды, скандинавские тулы) или его светской знатностью (трубадуры, миннезингеры),— а может и иронически оттеняться расхождением и контрастом (поэты-прихлебатели в римской сатире).

Сложившееся таким образом понятие литературности, в основе которого лежит категория стиля, реализуется в конкретных произведениях через категорию ЖАНРА. *Жанр есть исторически сложившаяся форма сосуществования элементов топики, стиля и стиха.* Границы их всегда текучи, и иерархия более и менее определяющих признаков изменчива. В эпоху древности и Средневековья жанры впервые становятся предметом осознания, определения, систематизации, классификации. Как правило, эта классификация сбивчива: в ней совмещаются функциональный принцип деления (более архаический) и формальный принцип (более соответствующий новому статусу литературы). Иногда из-за этого она оказывается крайне дробной (до 150 жанров в китайской поэтике).

При определении жанров вставал вопрос о формализации топики, которая поддавалась этому хуже, чем стиль. Особенно важно это для литератур второго поколения, т. к. при переходе в новый язык (из греческого в латинский, из латинского в новоевропейские, из санскрита в новоиндийские) топика сохраняется тверже, чем стиль, и для облика жанра оказывается важнее. Это побуждало предпочитать внелитературно заданную топику: "историю" или "миф", а не "вымысел" (в греческой терминологии; ср. противопоставление "дит" и "фабль" во французской терминологии). Нетрадиционный сюжет, входя в литературу, старался утверждать себя как "историю" (от исландских саг до греческих романов); одно из отличий "литературы" от массового чтения (развлекательная повествовательная литература вроде "1001 ночи") в том и заключалось, что последнее меньше притязало на достоверность. Впрочем, вымысел также тяготел к единообразию и канонизации (например, комические ситуации у Менандра, Плавта, Теренция).

Варианты организации жанровой системы могли быть различны. Можно различить три основных типа.

Индийский вариант: формальный принцип деления преобладает над функциональным, стиль закреплен непосредственно за темой, жанр часто нечеток, изобилуют произведения смешанных жанров, есть тенденция к "атомизации": дроблению произведений на самостоятельно бытующие строфы. Аналогично этому

в западноевропейском материале выделение (позднейшая, уже научная абстракция) "регистров", комплексов выразительных средств, свободно переходящих из жанра в жанр ("куртуазные жалобы", "любовные радости", аристократизирующая и демократизирующая тональности и пр.).

Арабский вариант: функциональный принцип деления преобладает над формальным, в поэзии господствующий жанр выделяется как панегирический (мадх), в прозе выделяются жанры деловые, развлекательные и т. д. На это разделение жанров накладывается иерархия по стилю, но на практике соблюдается менее строго.

Античный и китайский вариант — компромиссный: в стихотворных жанрах преобладает формальный принцип деления (эпос, элегия, ямб, лирика), в прозаических — функциональный принцип (проза историческая, ораторская, философская). В западноевропейской новоязычной литературе это членение осложняется ощутимым противопоставлением жанров куртуазных и жанров парафольклорных.

В особом положении находятся драматические жанры: чем теснее они связаны с театральной практикой (и ощущаются как "либретто"), тем меньше входят в ценимую литературу, и наоборот. В Индии драма, выйдя из первоначального синкретизма, стала полноправным жанром литературы; у арабов она считалась несуществующей; в Китае — низким жанром; в Античности ценятся для чтения старинные трагедии, но играют на сцене внелитературные мимы; западное Средневековье открывает драму заново на той же культовой основе, что и в Греции.

Конечно, развитие художественного сознания в Древности и Средневековье не было однолинейным и равномерным. Очевидным примером такой неравномерности служит литература европейской Античности. И в лирике, и в других жанрах античные поэты и прозаики часто достигают высокой степени самовыражения (опираясь при этом все-таки на поэтику "общих мест"); литературные доктрины Платона и Аристотеля (хотя это скорее исключение, чем правило) перерастают чисто риторическую концепцию искусства; намечаются очертания независимой от стилистической организации жанровой системы (правда, в первую очередь это касается драмы — жанра не только словесного). Однако при всем том, несмотря на то что в греческой и римской классике просту-

пают контуры того типа искусства, который Древность через голову Средневековья передаст Новому времени, для эпохи в целом стилистическая доминанта остается определяющей»³³.

«Сюжет-фабула господствует в средневековой литературе. В основе эпического памятника лежит действительный исторический факт или легенда, точнее — исторический факт в легендарном преломлении. Средневековая летопись, насыщенная легендой, и средневековая поэзия равно пользуются "достоверным" материалом (например, "История Карла Великого и Роланда" Псевдо-Тюрпина и поэмы о Роланде)»³⁴.

Литература XVI в. отмечена первыми опытами сюжета-ситуации. «Переходом к нему является пасторальный роман. Этому любимому в эпоху позднего Возрождения жанру, условному начиная с заглавия (традиционные "Аркадии" и "Дианы"), присуща травестия... фабула и персонажи — плоды художественной фикции, а предмет изображения — искусственная идеальная жизнь пастушков, переряженных на "поэтический" лад. <...> В отличие от этой искусственной ситуации, плутовской роман, зарождающийся в испанской литературе эпохи М. Сервантеса, впервые вводит реалистический сюжет-ситуацию с вымышленными персонажами и происшествиями. Типическая достоверная правда современной жизни здесь противостоит выдохшейся "правде" старых рыцарско-эпических сюжетов, превратившихся в неправдоподобную сказку...

Известно, какую роль сыграл пикарескный жанр в становлении реалистического романа новоевропейской литературы. Характер человека и его поведение здесь впервые поставлены в зависимость от общественных условий. В противоположность героическому сюжету-фабуле, где основные мотивы связаны традицией с определенным лицом, носителем известных страстей и героем известных событий, здесь социальные обстоятельства впервые выступают во всем своем могуществе. Обстоятельства порождают и характер героя, и его страсти, и его поступки, а зна-

³³ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 20–23.

³⁴ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М.; СПб.: ЦГИ Принт, 2015. URL: https://dom-knig.com/read_239972-70

чит, и фабулу. Плутувской роман поэтому первая широкая реалистическая картина формирующейся национальной жизни, универсальная панорама её пестрого быта, через которую проведен герой ходом беспокойной своей жизни. Тем самым выступает и другое отличие сюжета-фабулы от сюжета-ситуации...»³⁵

Сервантесу принадлежит как фабула романа о Дон-Кихоте, так и связанная с ней тема. «Трагикомическая история бедного идалго, возомнившего, что он — герой, призванный возродить странствующее рыцарство, дабы помогать беззащитным, мстить за обиженных и карать вероломных, не имеет ни фольклорных, ни книжных источников. После множества исследований удалось найти всего лишь два незначительных произведения, внешне напоминающих фабулу "Дон Кихота". В одной анонимной интермедии, напечатанной при жизни Сервантеса, выведен молодой крестьянин Бартоло, рехнувшийся от чтения романсов... Затем, в шестьдесят четвертой новелле Ф. Саккетти рассказывается о флорентийском ткаче, старом Аньоло, который, сопровождая горожан на турнир, решил там блеснуть своим искусством на тощей кляче, "сущем олицетворении голода", нанятой им у красильщика <...> Датировка интермедии неясна. Она помещена среди других пьес в одном сборнике 1611 или 1612 г., а первая часть "Дон Кихота" напечатана еще в 1605 г. <...> Новелла Саккетти напоминает семьдесят первую главу второй части романа Сервантеса — проделку мальчишек над Росинантом и ослом Санчо при въезде героев в Барселону. Но в обоих случаях образ ламанчского рыцаря не имеет ничего общего с "прототипами", выдвинутыми новейшей критикой. Характер Дон Кихота сказывается прежде всего в том, что он неизменно верен своей идее, несмотря на многократные поражения, тогда как для тех рыцарство — всего лишь временная блажь»³⁶.

Новаторская роль Сервантеса как родоначальника романа Нового времени очевидна. «В сюжете, идущем от Эсхила, как и в тех, которые ввели в литературу Марло и Тирсо, мы пребываем на почве устной легенды или книжного предания, на почве ре-

³⁵ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. URL: https://dom-knig.com/read_239972-70

³⁶ Там же. URL: https://dom-knig.com/read_239972-68

ального "факта" или условно наивного его восприятия как реального — в силу длительной художественной традиции, придавшей сюжету характер доподлинной "истории", а герою — достоверность невымышленного лица»³⁷. Примеры заимствуются также из Библии или из античной мифологии, условно приравненной к античной истории.

«В основе цикла произведений прометеевской темы или других классических тем лежит *сюжет-фабула* или *сюжет-мотив*. В основе произведений, соотносимых с "Дон Кихотом", лежит *сюжет-ситуация*. Здесь уже нет тождества героя и фактов его истории, за которой стоит легенда; каждый из последующих донкихотов отличается от героя Сервантеса и по интересам, и по характеру, и по судьбе. Фабула и её герой — всецело создания художественного вымысла. Неотделимые от данного произведения, от неповторимой концепции писателя, они составляют неотчуждаемую авторскую "собственность" ("Для меня одного родился Дон Кихот", — заявляет Сервантес). Но при всем своеобразии фабульной стороны этих произведений, так же как героев и идей автора, ощущается родственность изображаемого положения — "донкихотского" отношения героя к действительности. В силу этого и сама фабула отходит на второй план, становясь как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов возрождающегося и повторяющегося "донкихотского положения". Уже в романе Сервантеса среди многочисленных подвигов героя нет ни одного, с которым, предпочтительно перед остальными, безусловно связывался бы его образ у всех читателей... Ситуация здесь стоит как основное за различными донкихотскими "историями" и даже за всей историей Дон Кихота в целом, которая открыла серию аналогичных образов в европейской литературе.

В этом смысле "Дон Кихот" Сервантеса возвещает художественный метод Нового времени. "Образовательный роман", "роман карьеры", "роман о художнике", "роман о лишнем человеке" и т. д. также строятся на особой в каждом произведении фабуле, с особыми героями, развивая некий общий сюжет-ситуацию. Среди знаменитых образов реализма Возрождения по характеру

³⁷ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. URL: https://domknig.com/read_239972-69

литературных откликов и внелитературной славы к "Дон Кихоту" близок шекспировский "Гамлет"»³⁸.

«Подобно плутовскому роману, "Дон Кихот" дает широкую картину национальной жизни, быта различных слоев общества, реалистическое изображение *обстоятельств* вокруг героя. Но интерес здесь сосредоточен преимущественно на изображении двух характеров, противопоставленных окружающему миру. Существо донкихотской ситуации — в изображении активной натуры, которая не мирится с убожеством жизненных условий и протестует против них, воодушевленная представлением о жизни, достойной человека, о его высоком призвании. Устремления героической личности, сознающей, как в этике Возрождения, что она рождена для великих дел, и отвергающей подчинение объективным обстоятельствам вплоть до комического игнорирования их — основа гуманистического юмора Сервантеса. "Безумие" "хитроумного идалго" противоположно практичности хитроумного пикаро»³⁹.

«Одним из технических приемов, создающих впечатление правдивости рассказа, является у мастеров плутовского романа "документальная" форма автобиографии, ставшая каноном для жанра, вплоть до Лесажа и Дефо (как автора "Молль Флендерс")... Сервантес пренебрегает этим приемом раннего реалистического романа, который еще наивно подделывается под фактографическое обоснование сюжета-фабулы. В "Дон Кихоте" он продолжает эпическую, не мемуарную, форму повествования в третьем лице, унаследованную от рыцарских романов. С изумительной смелостью Сервантес сразу вводит читателя в гущу тех типичных будничных обстоятельств, которые порождают ситуацию нового романа... Герой Сервантеса не имеет предков, мы не знаем точно его местожительства («в некоем селе ламанчском» — шуточный запев из популярного романса), ни даже настоящего имени... Более скупые, но выразительные описания обстоятельств в "Дон Кихоте" выполняют конструктивную функцию, обосновывая характер героя и сюжет. В них нет ничего

³⁸ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. URL: https://dom-knig.com/read_239972-69

³⁹ Там же. URL: https://dom-knig.com/read_239972-71

необычайного, исключительного. Это обстоятельства всякого бедного идадьго, а через него и в какой-то мере "всякого человека", но уже не в виде аллегорической фигуры средневековых моралите, а как живого художественного образа. Из этих же обстоятельств вырастает донкихотская мечта, стремление выйти за пределы условий, которыми ограничен человек»⁴⁰.

Ситуация в «Дон Кихоте» «более универсальная, чем в плутовском романе, а характер и поведение героя не являются пассивным производным от частных изменчивых условий. Возвышаясь над всем романом XVII–XVIII вв., его биографической или семейно-бытовой формой, "Дон Кихот", первый монументальный "эпос частной жизни", достигает той значительности художественного обобщения, той эпичности ситуации, к которой тяготеет зрелый европейский роман начиная с Бальзака. Подобная правда типического сюжета-ситуации не нуждается в летописце для своего обоснования... Правда художественного вымысла для Сервантеса более ёмка, чем "летописная" правда рыцарских историй. Это правда художественно-типическая... Прием, основанный на смешении действительности искусства с действительностью жизни, как нельзя более органичен в романе, где герой принимает поэтический вымысел за реальный факт»⁴¹.

«Европейская литература Нового времени развивается на фоне решительного поворота в социальных и экономических отношениях, постепенного крушения феодального политического строя и его идеологии, сдвига от религиозного сознания к светскому и рационалистическому, утверждения национальных культур. Ввиду этого поэтика периода, сохраняя черты преемственности с предшествующим этапом (оставаясь в целом в рамках традиционализма), отличается и принципиальной новизной. Образ мира, определяющий литературу и определяемый ею, кардинально меняется: человек, стоящий, как и всегда, в его центре, соотносится уже не с абсолютизированным природно-социальным бытием (космос и полис в античной литературе), не с трансцендентным абсолютном (Бог, эсхатологическая перспектива в средневековой литературе),

⁴⁰ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. URL: https://dom-knig.com/read_239972-72

⁴¹ Там же. URL: https://dom-knig.com/read_239972-72

но с самим собою, со своей универсализованной сущностью. Баланс личного и безличного в литературном сознании решительно сдвигается в пользу первого (поэтическая субъективность как общезначимая ценность у Петрарки; разнообразие жизненных положений как условие и стимул самоосуществления индивида у Боккаччо; психологические открытия Шекспира и т. д.). Индивидуальная инициатива возрастает, индивидуальная компетенция расширяется и одновременно — и главное — обретает выражение. То, что раньше представало смутным, стихийным, естественно необходимым, ныне рационализируется, систематизируется, осмысливается как закономерность, т. е. тем или иным способом осознается. Однако осознание этого происходит в основном еще в традиционных формах. Образ мира меняется, но материал, из которого он строится, фундаментальные поэтологические категории и, в первую очередь, риторические готовые формы, "готовое слово", в котором мир преломляется, по-прежнему сохраняют силу. То же справедливо и для периода в его внутренней расчлененности. Исторические и логические границы, отделяющие Ренессанс от классицизма, прочерчены вполне отчетливо, что тем не менее не отменяет возвышающейся над этими границами целостности. Литература XIV–XVIII вв. принадлежит эпохе словесного традиционализма, но как её итог, вершина, завершение и, следовательно, как подступ к качественно иной литературной реальности.

Литература в своих основных направлениях продолжает оставаться риторической словесностью, т. е. руководствуется и направляется словом как носителем смысловой предопределенности. Риторическое слово оперирует готовым репертуаром смыслов и есть своего рода внешняя форма, по которой идет мысль, чувство, способ восприятия писателя, будь он "анонимен", индивидуален или даже индивидуалистичен. Риторичность слова в данный период даже усиливается, т. е. оно подчеркнуто выступает как оформление и обозначение литературы. В его внешнюю форму непременно укладывается всякий образ мира, она делает труднодоступным «непосредственный» взгляд на действительность, её прямой анализ, воспроизведение, передачу (все это — достижение последующей эпохи, пока же реализм либо совершает на территории риторики отдельные прорывы, причем в форме более или ме-

нее фантастической — Макиавелли, Сервантес, Свифт, либо довольствуется простой "натуральностью")»⁴².

«Унаследованный от предыдущих эпох риторический подход обретает незнакомую средневековой литературе широту и единообразие. Уже поэтика Возрождения не допускает существования не охваченной риторическими моделями литературы (типа, например, "Смерти Артура" Мэлори, не говоря уж об обширных фольклорных и парафольклорных пластах): она не отвергает её, напротив, втягивает в свою орбиту и подгоняет под свой стандарт. Права гражданства получают, пройдя риторическую унификацию, такие игнорировавшиеся средневековой риторикой жанры, как народная героическая поэма (ср. каролингов цикл и "Неистового Орlando" Ариосто), предновеллистика (ср. фаблио и "Декамерон"), городской театр (ср. мистерии и "Орфея" Полициано). В XVII век литература вступает, представляя собой осознанное поэтико-риторическое единство. Без этой основы была бы невозможна ни работа классицизма по упрочению единства (стирание его гетерогенности), ни работа барокко по его обогащению.

Риторическое слово, однако, в значительной мере утрачивает мифопоэтическую ауру, приданную ему Античностью и закреплённую в Средние века. Антично-средневековую космичность оттесняет ренессансная социальность: в слове выделяется цивилизаторская, культурно-созидательная роль, в него вчитывается модель совершенных общественных отношений (магистральная линия возрожденческой литературы — от "Декамерона" до "Гаргантюа"). Слово больше не творит мир, оно лишь его упорядочивает и гармонизирует. Резко возрастает мировоззренческая насыщенность слова (его "гуманистичность"), и в нём впервые проступает национальная определенность (литература не только вырабатывает национальные языки, но и как бы воплощает нацию — в Италии, или, во всяком случае, движется в авангарде национального сознания — в Испании, во Франции, в меньшей степени в Англии и Германии).

Императив национального строительства (наиболее явно выраженный в жанре "защиты" своего языка — от Данте до Опица)

⁴² Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 24.

ставит слово лицом к лицу не только с действительностью непосредственной, "сырой", действительностью быта, с которой оно давно, еще со времен Античности, научилось управляться (резервируя для нее "низкий" стиль и "низкий" — мим, фарс, комедия, сатира — жанр), но и с действительностью исторической (первым это противостояние ощутил Макиавелли). Автономность и непроницаемость слова, его дедуктивная отгороженность от опыта находятся под угрозой — историзм для риторического слова испытание непосильное. Смутное ощущение этой угрозы выливается в попытки восстановить самодостаточность слова, форсировав либо его содержание, либо форму. Проблематика отчужденного слова становится ведущей в литературе позднего Возрождения (маньеризм — один из симптомов её актуальности). Это, однако, не конец риторики, это её самокритика, богатая далеко идущими историческими последствиями. Словотворчеству отказано в прежней универсальности, оно введено в границы, из синонима культуры слово стало одним из её атрибутов.

Строго литературным явлением, сознающим и соблюдающим свою отгороженность от других разделов духовной деятельности, предстает классицизм. Сложнее дело обстоит с барокко, где художественное и "ученое" вновь и очень тесно смыкаются. Однако характерно, что сближение это не происходит и не может произойти только на территории слова; для него требуются дополнительные, внесловесные и бессловесные пространства, вроде пространства эмблемы, где зримо пересекаются планы словесно-поэтических, живописно-художественных, моральных и научных значений. Классицизм утверждает принцип семантической единственности слова (Буало: *"Так пусть же будет смысл всего дороже нам, Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам... Оставим итальянцам Пустую мишуру с её фальшивым гляncем. Всего важнее смысл..."*). Барокко же, напротив, стремится вернуть риторическому слову смысловую многоплановость, полисемантическую (принцип "остроумия" в трактатах Грасиана и Тезауро, установка на антитетичность, метафоричность стиля).

Классицизм культивирует дисциплину и отбор, барокко — полноту и энциклопедичность. Классицизм сублимирует историю в геометрически правильные формы этатизма, барокко жизненную, даже бытовую действительность рассматривает как начало смыс-

ловой вертикали, исходный материал аллегорически-эмблематической мысли. Обоим до поры до времени удается справиться с историческим беспокойством, породившим и анархические выходы маньеризма, и трагическое мироощущение позднего Ренессанса. Барокко, если идти к нему от классицизма,— это как бы его постоянный внутренний ограничитель, смягчающий суровую отвлеченность априорных истин и сдерживающий самоупоение дедукции (в эволюции как Корнеля, так и Расина, во многом противоположной, барокко с равной необходимостью возникает как возможность и перспектива). Классицизм, если смотреть на него с точки зрения его антипода,— это как бы крайний барочный стиль, построенный на предельной самоорганизации и самоопределении, это окультуривание хаотических стихийных сил, их укрощение, ведущее к созданию узкой и строгой стилевой системы на фоне барочной безбрежности с её увлекающим множеством возможных решений; это как бы наиболее принципиальный предел барокко, результат процеживания морально-риторических смыслов и кристаллизации их в высокой, образцовой форме. Взаимосвязь двух стилей существует не только в теоретическом пределе — классицизм и барокко могут в действительности входить в единый художественный мир, где они непрерывно взаимодействуют и порождают друг друга (Мильтон).

Итоговый характер периода явствует из рассмотрения всех поэтологических категорий, имеющих основополагающее значение для традиционалистского типа художественного сознания. Все они обнаруживают стремление к пределу — к предельной чистоте и одновременно к предельному напряжению. Сам принцип традиции впервые здесь осмысливается как таковой (от Бембо до Буало).

Литература по-прежнему ориентируется в первую очередь на опыт самой литературы, по-прежнему исходит из испытанных и давно авторитетных моделей, но в эту привычную её ориентацию вносится несколько существенно новых моментов. Во-первых, момент выбора: традиция берется дифференцированно, Ренессанс отвергает средневековых предшественников, классицизм — предшественников ренессансных. Во-вторых, момент известной автономности: акт принятия традиции подается как акт свободы, иногда как вызов (ср. ... отношение Фенелона к античным образцам, где автору

ни на миг не изменяет поза духовной независимости и непринужденного сотрудничества). В-третьих, момент небывало жесткой кодификации, преемственно и противоречиво связанный с двумя первыми: традиция процеживается до выявления её эталонных форм ("петраркизм", "цицеронианство", "сенекианство" и пр.), которые, будучи определены, как бы отменяют свободу выбора, их собственное условие, и претендуют на безраздельную и авторитарную единичность. Тем самым провоцируется возникновение оппозиции, которая либо меняет образцы (Вергилий как "идея" эпоса вытесняет Гомера, Сенека — Софокла и наоборот), либо расширяет их номенклатуру (присоединение к греко-римской классике эллинистического "декаданства" в теории и практике барокко), либо атакует саму идею подражания (позиция "новых" в споре с "древними"). Принцип традиционализма никакая оппозиция отменить пока не может (хотя, конечно, готовит его отмену в перспективе), но для периода в целом симптоматичен тот факт, что этот принцип утратил автоматизм даже в предельно нормативном сознании — из данности он стал проблемой.

Изменения касаются и художественной доминанты, которая организует поэтику в целом. Из трех традиционных и основных разделов риторики — "инвенцио" (нахождение темы), "диспозицио" (расположение материала) и "элокуцио" (способ изложения, стиль) — в средневековой поэтике доминировал "элокуцио". В Возрождение, напротив, преобладал принцип "инвенцио" (по Дю Белле, прежние поэты дали поэзии кожу и цвет, т. е. язык, стиль; новые должны дать ей плоть, кость, нервы, т. е. подходящие ей темы), а в поэтике классицизма и барокко — принцип "диспозицио" — композиционной организации произведения.

В целом на первый план выдвигается категория ЖАНРА. СТИЛЬ понимается в первую очередь как жанровый разграничитель (см. классицистическую теорию трех стилей), АВТОР — выражает себя через жанр (Аретино, Боккаччо, Маргарита Наваррская, Эразм Роттердамский, даже Сервантес и Шекспир в разных жанрах предстают как бы разными индивидуальностями).

Было бы неверным полагать, что, принимая "закон доминанты", личность автора осуществляет свою творческую свободу на его периферии. Напротив, в наивысшем, наилучшем воплощении поэтической доминанты эпохи автор как раз и видит воз-

возможность своего самовыражения. Если средневековый трубадур искал такую возможность в особой словесной отделке, шлифовке традиционных мотивов, то писатель Возрождения — в обогащении отечественной литературы новыми темами и соответствующими им жанрами (см. переводы и переложения поэтами Возрождения горацианского "Памятника", в которых прежде всего восхваляется новизна введенных поэтических сюжетов), а классицист — в способе организации жанра. Предел, поставленный традиционным жанровым сознанием, не воспринимается как насильственное ограничение, как фактор несвободы. Напротив, его наличие позволяет с тем большей остротой почувствовать универсальность эстетической деятельности как сумму творчески-личных усилий и свою причастность к ней как форму выражения своей субъективности (возрожденческий индивидуализм дальше этого чувства, как правило, не шел).

Но вместе с тем сам рост литературного самосознания таил в себе возможность отрицания, возможность хотя бы подозрения, что права личности ущемлены и закон набрал слишком большую силу (и как оборотная сторона — у Тассо, например, — осознание творческой свободы как искушения)⁴³.

Поэтику «классицизма и барокко допустимо рассматривать как защитную реакцию на известного рода субъективизм и волюнтаризм, порожденные временем позднего Возрождения: безоговорочное их отрицание и, как следствие, ужесточение законодательных мер (классицизм), освоение и одновременно нейтрализация в систематизированной картине мира (барокко).

Процесс выдвигания жанра в качестве ведущей поэтологической категории эпохи завершается в целом к середине XVI в. Его итоги находят отражение в теоретическом сознании литературы: триумфальное возрождение аристотелевской поэтики с подчеркиванием в ней именно жанровой доминанты; распространение её уроков на опыт современности (Робертелло, Скалигер, Кастельветро); падение престижа горацианской филологии (еще очень высокого в первой трети XVI в.) с её преимущественно стилевыми классификациями; выход к осмыслению жанровой

⁴³ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 25–28.

эстетики как всеобъемлющей и абсолютной нормы (три великих "спора" конца XVI в.: о Данте, об Ариосто и Тассо, о трагикомедии). В конечном счете именно жанровый императив стоит у истоков реставрации трагедии (Триссино, Джиральди), комедии (Ариосто, Библиена), героического эпоса (Триссино, Тассо)...

Еще один и не менее важный итог периода — создание единой жанровой системы, пришедшей на смену многосистемности или даже несистемности средневековых межжанровых отношений (когда, скажем, "жеста" и куртуазный роман могут в какой-то степени дублировать друг друга). Такой итог был достигнут далеко не сразу. На первом этапе Возрождения границы между средневековыми жанрами нивелируются: старые жанры легко входят в новые жанровые образования, легко уступают друг другу темы, образы, приемы. При сохранении формальной структуры жанра резко меняется его идейно-содержательное наполнение (судьба аллегорической поэмы в Италии). Идет многоплановый жанровый эксперимент (как момент диалектического отрицания в набирающем силу процессе канонизации жанровых форм). Жанры рождаются впервые (новелла — "Декамерон", психологическая повесть — "Фьямметта") или переживают второе рождение (рыцарский роман — Боярдо, Ариосто, "Амадис").

На втором этапе Возрождения происходит возврат, но на новом уровне и в новом качестве, к однозначности в распределении жанровых функций. Формальные (по особенностям метрики и формальной организации) и тем более функциональные определения жанра вытесняются тематическими (Себиле, Дю Белле, Скалигер). Жанры, слишком размытые, свободные и индивидуализированные, вводятся в более жесткие границы (ср. эволюцию рыцарского романа от "Амадиса Гальского" до "Персилеса и Сихисмунды"), подтягиваются под более строгие модели (постепенное поглощение того же рыцарского романа "искусственным" эпосом: ср. путь Тассо от "Ринальдо" к "Освобожденному" и затем "Завоеванному Иерусалиму"»), изгоняются из литературной практики (отмирание к концу XVI в. новеллы, которую классицизм замещает басней, максимой, характерологическим этюдом). Задания, закрепленные за жанрами, соотносятся по принципу прямой и косвенной оппозиции (трагедия, например, в одной плоскости противопоставлена комедии, в другой — героическому

эпосу, и уже через них — эпосу комическому). Создается система — закрытая, авторитарная, не допускающая исключений, в высокой степени наделенная самосознанием своей системности. Её рефлексия производит на свет литературную критику как самостоятельную идеологическую дисциплину»⁴⁴.

Жанровая система компенсирует превращение художественного слова из символа в знак, «предоставляя литературе, уже не соотносенной напрямую со смысловыми структурами бытия, новую абстрактно-категориальную опору.

Выработанная поздним Возрождением система жанров достается в наследство классицизму XVII в., который не совершает в ней значительных перестановок, но существенно уточняет акценты. Оценка литературного произведения строится в основном по жанровым критериям (Драйден о Шекспире, споры о "Сиде", предисловия Расина к его пьесам), авторское сознание становится преимущественно жанровым, стиль жанру бесповоротно подчинен, и в самом жанре выделяется не его сюжетно-тематическая, инвенториальная сторона, как в литературе Возрождения, а композиционная упорядоченность, диспозиция частей вместо диспозиции слов, последовательность, завершенность и наглядность плана.

Классицизм — это мышление художественным целым, идеологический итог возникает с неотвратимой логической неизбежностью, и целое предполагает любое из своих составляющих, но ни к одному из них не сводится.

Барокко принимает номенклатуру жанров, но к системности в ней принципиально не стремится. Жанровая определенность подрывается изнутри (трагедия, комедия, новелла барокко, не говоря уж о романе, — это в сущности новые жанры, где стиль в качестве жанрообразующего фактора теснит тему и композицию) и подмывается извне (культивирование гибридных жанров, типа трагикомедии, и жанров синтетических, типа мелодрамы). Жанры, которые система вообще не признает, в художественной практике барокко представлены весьма широко. Важнейший из них — роман, пасторальный, плутовской, прециозный. В пасторальном романе намечается подступ к превращению конкретной

⁴⁴ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 29–30.

субъективности в общезначимый эстетический факт. Исторический или прециозный роман, в котором художественная система барокко предстает с исчерпывающей полнотой, выступает как некий метажанр, т. е. как первое испытание жанровой бесконечности романа, до конца открывшейся только в XIX в. Плутовской роман активно осваивает область быта и готовит высвобождение слова как выражающего и отражающего непосредственную, фактическую, "правдивую" действительность. Художественные открытия, сделанные барочным романом XVII в., позволяют этому жанру наиболее плавным, наиболее эволюционным, по сравнению с другими жанрами, путем войти (через английский роман следующего столетия) в новую литературную эпоху.

В XVIII в. равновесие классицизма и барокко нарушается. Эмблема как основа барочной художественной мысли не выдерживает стремления к рационализации. Тенденции классицизма берут верх над барокко в тех странах, где оно процветало (Италия, Испания, Германия, еще раньше — Англия), и воспринимаются как совершенно обязательное "окультуривание" литературы и придание ей социального достоинства. Барочная аллегорическая систематика уже не устраивает, художественный мир систематизируется по законам логики, строго классифицирующей явления, и этот мир оказывается неременным этапом для того, чтобы исторические связи вещей и явлений были вполне освоены. Литературе приходится отчасти начинать как бы с начала... Вообще XVIII в. — это время готовности литературы к обновлению, необходимость которого еще раньше "поставили на повестку дня" индивидуалистические тенденции в возрожденческой литературе (так что с этой точки зрения период Возрождения, классицизма, барокко можно рассматривать как переходный). Новое проявляется не столько своими конкретными предвестиями, сколько полной исчерпанностью старого. Барокко и классицизм наконец-то встречаются, преодолев свою антиномичность, — в рококо, но лишь на основе и при условии своего истощения и измельчания. Просвещение, в котором мощный идеологический прорыв в будущее уживается с традиционным поэтологическим оснащением, не посягает, казалось бы, на "готовое слово" риторики — и тем не менее обрекает его на гибель, поскольку стремится активизировать его смысл, сделать слово стимулом к дей-

ствию, перевести его в план практики. Риторическое слово для литературы XVIII в. на деле оказывается орудием громоздким и неудобным, ибо влачит за собой многовековой груз мертвых смыслов. Новое слово, прямо выводящее к идее, а через идею — к деятельности, — пафос энциклопедистов. Новое слово, прямо, в слом традиции, соотнесенное с природой и человеком, — пафос Руссо. Слово, где, обманывая сухой рассудок, прямо звучит голос сердца, — пафос сентиментализма. Пафос, который подводит черту под эпохой риторического традиционализма»⁴⁵.

Литература

1. Аверинцев, С. С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 104–116.

2. Бахтин, М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 188–236.

3. Бочаров, С. Г. О композиции «Дон Кихота» / С. Г. Бочаров // Сервантес и всемирная литература. — М., 1969. — С. 86–111.

4. Гуковский, Г. А. Элегия в XVIII веке / Г. А. Гуковский // Русская поэзия XVIII века. — Л., 1927. — С. 48–102.

5. Мелетинский, Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. — М., 1990. — 278 с.

6. Пинский, Л. Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация / Л. Е. Пинский // Магистральный сюжет. — М., 1989. — С. 322–338.

7. Тюпа, В. И. Новелла и аполог / В. И. Тюпа // Русская новелла: проблемы теории и истории. — СПб., 1993. — С. 13–25.

⁴⁵ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 31–32.

Тема 4. Поэтика художественной модальности

Вопросы

- Как происходит размыкание монологических моделей в литературе и культуре?

- В чем особенность реализма как неканонического литературного направления?

- Какова роль автора в поэтике художественной модальности?

- В чем выражается диалогичность прозаического слова?

- Какие исторические типы сюжета существуют в поэтике художественной модальности и как происходит их взаимоосвещение в неканонической поэтике?

- Как происходит деканонизация жанров? Какова роль романа в этом процессе? Что такое метасюжетные структуры?

«На специфике литературы конца XVIII — начала XX в. глубоко отразились большие социальные и политические сдвиги, происходившие в это время. Реальные исторические процессы сочетались с необычайно интенсивными идеологическими движениями, быстрой сменой форм и способов осмысления истории. При этом сама литература осознается как развитие, а её история как такое развитие, которое неразрывно связано со всеми, казалось бы, внешними по отношению к ней факторами, со всеми изменениями действительности.

Для характеристики масштабов совершившихся в литературе процессов можно указать на то, что литература (уже с середины и особенно с конца XVIII в.)... постепенно освобождается от багажа" риторики и в какой-то момент достигает гомеровской вольности и широты на совсем не гомеровском материале современной жизни. Литература по мере своего развития в XIX в. предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека, проникается его заботами, мыслями, чувствами, создается по его мерке и в этом отношении "антропологизируется"; точно так же, непосредственно и конкретно, с чувственной полнотой и неисчерпаемостью, она стремится передать всю действительность. Жизнь как таковая и человек в его индивидуальном

облике и общественных связях становятся основным объектом поэтического изображения»⁴⁶.

«Со второй половины XVIII в. в Европе, а в течение XIX в. — отчасти под европейским влиянием — и на Востоке традиционалистские, риторические постулаты вытесняются из литературной теории и литературной практики. Такой поворот в специфике художественного сознания исподволь давно уже подготовлялся (индивидуалистические устремления в литературе Возрождения, психологические открытия Шекспира и писателей классицизма, скептицизм Монтеня, Паскаля и т. п.); просветительская идеология и, в частности, новое понимание отношений человека и мира, в центре которого оказывается не универсальная норма, а мыслящее "я", лишили риторiku её мировоззренческого основания; а классическая немецкая философия и романтизм довершила её дискредитацию. Свойственная предшествующему типу художественного сознания стилистическая и жанровая аргументация заместилась *видением* историческим и индивидуальным. Центральным "персонажем" литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики — не СТИЛЬ или ЖАНР, а АВТОР. Традиционная система жанров была разрушена, и на первое место выдвигается роман, своего рода "антижанр", упраздняющий привычные жанровые требования. Понятие стиля переосмысливается: оно перестает быть нормативным и делается индивидуальным, причем индивидуальный стиль как раз и противостоит норме. Отдельные приемы и правила уступают место подчеркнутому стремлению к само- и миро-познанию, синтезированному в широком художественном образе. Поэтику — в узком смысле этого слова — вытесняет эстетика: если в предшествующую, риторическую, эпоху мы извлекаем эстетику из "поэтических искусств" и установлений литературного канона, то теперь должны проделать обратную операцию: дабы извлечь общие константы поэтики обратиться к эстетике эпохи и обусловленному ей творческому опыту писателей.

Поскольку литературный процесс рассматриваемого периода теснее чем когда бы то ни было связан одновременно с лично-

⁴⁶ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 32–33.

стью писателя и окружающей его действительностью, в художественном сознании первостепенную роль играют литературные методы, направления, объединяющие писателей со сходными эстетическими идеалом и мировосприятием. Такими ведущими методами или направлениями в литературе XIX в. были романтизм и реализм, и их преемственность, взаимодействие и противостояние определяют основное литературное содержание эпохи.

С романтизмом кончается долгая пора господства риторического "готового слова", заранее заданных форм, жанров, стилистических средств поэзии. Отныне писатель начинает овладевать и пользоваться словом как вольным, несвязанным орудием восприятия, анализа и познания действительности, отданным в его распоряжение. "Литературность" уступает место стремлению к правде жизни: если прежде "готовые формы" разделяли писателя и действительность и взгляд писателя, направленный на действительность, всегда встречался с закрепленным в традиции словом как посредником, как регулятором всякого смысла, то теперь писатель, обращаясь к действительности, применяет к ней *свое* слово. В итоге поэтическое слово в литературе XIX в. становится индивидуально насыщенным, свободным и многозначным — в противоположность риторическому слову, которое в принципе должно соответствовать некоторому устойчивому смыслу.

И романтизм, и созревающий по мере его развития реализм схожи в своем стремлении сблизить действительность и словесность, правду жизни и правду литературы. Различие состояло в способе реализации этого стремления: писатель-романтик мыслил расширение прав и границ реальности в литературе как путь личностных её восполнений; писатель-реалист пытался изобразить реальность как таковую, в том числе и во всех "непоэтических" её слоях, давая им равную возможность высказывания. Если для романтизма обыденная реальность — канва, по которой вышивается узор реальности высшей, доступной лишь внутреннему зрению поэта, то реализм был направлен на поиск форм связей и взаимозависимостей реальности внутри нее самой. Однако существенные расхождения романтизма и реализма проявлялись в рамках общей задачи: интерпретации, соответственно авторскому мировосприятию,

смысла и законов реальности, а не перевода её в конвенциональные, риторические формы»⁴⁷.

Утверждая «согласно художественному сознанию эпохи ведущую в литературе роль автора, романтизм и реализм понимают по-разному авторские функции. В центре романтической эстетики — творческий субъект, гений, убежденный в универсальности своего видения действительности ("мир души торжествует победу над внешним миром" — Гегель), выступающий как интерпретатор мирового порядка. Личностные элементы в поэтике романтизма выдвигаются на первый план: экспрессивность и метафоризм стиля, лиризм жанров, субъективность оценок, культ воображения, которое мыслится единственным инструментом постижения реальности и т. д. Изменяется соотношение поэзии и прозы: до XVII в. поэзия почиталась главным родом литературы, в XVIII в. её место занимает проза, а в романтизме поэзия рассматривается как высшая форма прозы. Всеохватность "тиранического присутствия автора" (Флобер) позволила романтизму... решительно отринуть "готовое слово", противопоставив ему слово авторское, индивидуальное... Поэт-романтик "присваивает" себе слово, пытается распространить власть "своего" слова и тем самым своего "я" на всю действительность, но логика литературного развития ведет к тому, что возникает сопутствующее и одновременно противоположное стремление возратить слово действительности, возратить как не только и даже не столько авторское, но прежде всего как её слово: возникает реализм.

Слово в реализме, оставаясь индивидуально-личным инструментом писателя, в то же время слово "предметное", как бы принадлежащее самой действительности. Над субъективизмом романтизма берет верх объективная тенденция, тенденция вслушивания в "голоса" действительности с беспримерно сложным соотношением этих "голосов". Ситуация, когда произведение складывается как полифония голосов — видимо, общий случай для реалистической литературы XIX века (начиная с "Повестей Белкина" Пушкина), и полифония в романах Достоевского — лишь частный случай этой общей ситуации. В романтизме произ-

⁴⁷ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 34.

ведение строится как внешнее здание внутренней формы, с известным произволом строящего "я"; в реализме все внешнее становится всецело внутренней задачей, уходит вглубь, цементирует произведение, придавая ему подлинную органичность.

Соответственно меняются взаимоотношения автора и читателя. Замечание Вордсворта о том, что автор — это, "человек, беседующий с людьми", определенно констатирует переход от конвенционального читателя традиционалистской эпохи, который удовлетворяется "эффектом ожидания", заключенным в риторической словесности, к читателю, который видится автору как собеседник. Но в романтизме формами такой установки на читателя становятся экспрессия и непосредственность как осознанная стилистическая задача, а в реализме создается атмосфера достоверности и жизненности, сближающей читателя со сведущим и ищущим автором.

Личностное сознание, отделившее поэтику литературы XIX в. от поэтики предшествующего периода, наряду с новой трактовкой категории автора предопределило и новую трактовку героя литературы; и опять-таки эта трактовка, при несомненных чертах сходства, существенно разнится в романтизме и реализме. Романтизму с его культом индивидуального ("только индивидуум интересен, все классическое неиндивидуально" — Новалис) важно в человеке не всеобщее, очищенное от случайного, но единичное, исключительное. В то же время в силу субъективизма, присущего романтикам, герой и автор предельно сближаются, первый очень часто оказывается проекцией личности второго. Романтическому представлению о художнике, противостоящем миру и обществу, соответствует герой, "выпадающий" из действительности. Складываются известные романтические типы героев (изгнанник, чужак, мятежник и т. п.) с нестабильным компромиссом между литературностью ("книжностью") таких персонажей и ярко выраженной психологической характеристикой, создающей иллюзию их жизненности.

Тенденция к жизненности (и жизненности подлинной) берет верх в реализме: вместо "не-схождения" героя и мира, их принципиального несовпадения и непримиримости предполагается, что любой герой существует прежде всего внутри действительности, даже если он ей и противостоит. Односторонность соединения личности и действительности через контраст преодолевается мно-

гообразием человеческих типов в реализме XIX в., многообразием, которое не поддается никакой классификации, причем каждый тип отвечает реальным, а не просто литературным критериям и складывается на основе жизненных, а не "поэтических" качеств (ср., например, образы "лишних людей", "нигилистов" и т. д. в русской литературе). Психологические открытия романтизма тем самым подкрепляются в реализме широким социальным и историческим анализом и мотивировкой поведения героя.

Ситуация литературы XIX в., индивидуально-творческая поэтика приводят также к радикальному переосмыслению традиционных жанров — даже тогда, когда сохраняется их внешняя номенклатура. Романтикам виделась в идеале внежанровая и внеродовая поэзия. Ламартин в "Судьбах поэзии" настаивал, что литература не будет ни лирической, ни эпической, ни драматической, ибо она должна заместить собою религию и философию Ф. Шлегель полагал, что "каждое поэтическое произведение — само по себе отдельный жанр". Практически предпочтительными становятся личностные жанры: дневники, письма, записки, воспоминания, лирические виды поэзии; в то же время драма и роман лиризируются, поскольку творческое "я", стремясь выразить себя лирически, но, притязая на поэтическую власть над целым миром, использует повествовательные формы выражения (см., например, творчество Байрона). В реализме, с его тяготением к познанию жизни "изнутри", повествовательные жанры (и в первую очередь жанры прозы) выдвигаются на авансцену, а среди них главная роль начинает принадлежать роману. Сам роман понимается не столько как носитель определенных жанровых признаков, но как наиболее универсальное поэтическое слово. В многообразии видов реалистического романа XIX в. можно обнаружить известные тенденции и константы его развития: например, экстенсивность и концентрированность описания, эпическая просторность и драматическая конфликтность (романы Толстого и Достоевского) и т. д. С другой стороны, происходит постепенная романизация различных жанров, любого повествования, благодаря чему даже короткий рассказ

может стать носителем необычайно весомого, собственного "романного" содержания»⁴⁸.

В 1859 г. в журнале «Современник» был опубликован рассказ Я. П. Полонского «Дом в деревне», в котором образ дома, рельефно созданный автором, приобретал символическое значение. В этом произведении поднимается проблема семьи, становления личности и показана культура уходящей дворянской усадьбы. В основе повествования лежит ситуация неблагополучия в семье, здесь рассказывается предание о «белой женщине», которая появляется в доме и ассоциируется со смертью.

Дом — не просто место действия в рассказе Полонского, это герой, который описан как одушевленное существо: «Дом зашевелился, зазвенел ключами, закрипел половицами...». Рассказ слуги Демьяна о прошлом дома и семьи Хрустина, его господина, завершается его сентенцией: «На моих глазах и поднялся, при мне и фундамент рыли, а теперь... скоро, почитай, развалится дом-от; столбы, сударь... подгнили...». Разрушающийся усадебный дом становится символическим образом уходящей в прошлое дворянской культуры (героиня рассказа Лиза говорит рассказчику о странных звуках разбитой посуды, о призраке «белой женщины»). С помощью истории Хрустина и его семьи Полонский размышляет о судьбе представителей дворянской усадебной культуры. Хрустин — отец Лизы, человек, зависимый от своих страстей и окружения. Сначала он как бы «нехотя», под давлением приятелей, проигрывает часть своего имени в карты и теряет свои средства из-за постоянных кутежей, затем оказывается в зависимости от тетки своей умершей жены Аграфены Степановны. Эта женщина не хочет выдавать дочерей Хрустина от первого брака замуж, чтобы её внучатый племянник не остался без наследства. Старшая дочь, Софья, не получив благословения на венчание, умирает от тоски, а младшая, Лиза, борется за любовь и свободу и бежит со своим возлюбленным из родного дома, ставшего для нее тюрьмой. Тема свободы раскрывается автором и с помощью образа птиц: Хрустин любит слушать их пение в саду и следит за тем, чтобы жизни птиц никто

⁴⁸ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 35–37.

не угрожал. Однако своим дочерям помочь он не может, несмотря на физическую силу, подчеркнутую автором в окончательной редакции рассказа и контрастную его внутренней беспомощности: «...несмотря на эти страшные кулаки, которые, как кажется, могли бы сразу быка убить».

Переговоры Лизы с женихом происходят на глазах и даже при участии рассказчика, который, однако, заблуждается по поводу избранника своей кузины: истина открывается ему слишком поздно. Мотив заблуждения героя становится в рассказе символическим: Полонский иронизирует над ложноромантическими штампами. Воспитанный на романтической литературе Марлинского, Лажечникова, рассказчик стремится быть «рыцарем» своей кузины Лизы и играет роль романтика. Он читает кузине письмо своего друга, переполненное романтическими символами (цветок резеда, например, у романтиков символизирует любовь), предлагает быть посредником между Лизой и её возлюбленным, которому Аграфена Степановна отказала от дома. Автор, устанавливая дистанцию между собой и героем, усиливает в окончательном варианте рассказа иронический подтекст, показывая, как его рассказчик далек от понимания жизни и людей: «Никогда я не забуду этой улыбки; я понял после, как она была насмешлива». Полонский не описывал крепостнических отношений Хрустина, Аграфены Степановны и их слуг. В окончательный текст рассказа писатель вводит повествование Демьяна о том, как без ведома Хрустина Аграфена Степановна хотела продать Демьяна заводчику Тютюникову за шестьсот рублей, а также сообщение дворовых о том, что из-за кокетства рассказчика с Анюткой хозяйка оставила ей синяки на руках. Однако и эти негативные эпизоды лишены обличительного пафоса. Полонский усиливает комизм ситуации с помощью детали: «Помолитесь и за нас, грешных, — пропищала девушка с чердака, доедая морковку». Возможно, художественные особенности рассказа (комизм ситуаций и символика образа дома, звуковые символы) оказали влияние на прозу и драматургию А. П. Чехова, с которым общался Полонский в поздние годы своей жизни («Дом с мезонином», «Вишневый сад»).

Углубление психологизма и духовно-нравственной проблематики приводит к усилению символического плана произведений и предвосхищает открытия Ф. М. Достоевского (парадоксальный

женский характер) и А. П. Чехова (комизм ситуаций, символика предметных образов и звука на фоне драматического повествования о разрушении дворянской культуры).

«Романизация» повести и рассказа, «осуществляемая в соответствии с конструктивными законами "средней" эпической формы, оказалась наиболее перспективной тенденцией её художественного обновления»⁴⁹.

«Романтизм и реализм с особой остротой поставили проблему национальной специфики литературы, которая во всей своей полноте — как проблема исторической поэтики (с этим связано и введение понятия "всемирная литература") — осознается именно в это время. Действительно, каждая национальная литература XIX в., давая конкретное отражение общелитературного процесса, предлагает свой вариант его развития. Так, особую область составляют литературы Востока, где ломка традиционалистского сознания проходит на основе скрещения, совмещения просветительских, романтических и реалистических тенденций в литературе, усваиваемых в определенном соответствии с собственным национальным опытом. Но и в Европе, сообразно социальному и культурному развитию каждой страны, литературный процесс принимает различные национальные формы. Для немецкой литературы, например, весьма характерно, что за романтизмом не наступает, как во Франции, эпоха реализма, но начинается своего рода буферный период, в котором тенденции старого и нового не получают ясного разрешения, а идут на длительный компромисс. В России, напротив, начиная со второй трети столетия, реализм становится ведущим направлением. При этом по ходу своего развития русская литература утверждает наиболее влиятельные и общезначимые принципы реализма и, в частности, реализма критического»⁵⁰.

В лирике А. С. Пушкина происходит деканонизация прежних жанров, например баллады. «Бесы» Пушкина перекликаются с балладой В. А. Жуковского «Людмила» и с балладой

⁴⁹ Головкин В. М. Историческая поэтика русской классической повести: учеб. пособие. М.: Флинта, 2010. URL: https://lib.rin.ru/book/istoricheskaja-poetika-russkoj-klassicheskoj-povesti-uchebnoe-posobie_vjacheslav-mihajlovich-golovko/text/

⁵⁰ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 37.

П. А. Катенина «Ольга» с помощью реминисценции. Пушкин в своем стихотворении вступает в диалог с Катениным, поскольку в балладе «Ольга» используется прозаизм «сволочь», который вступает в противоречие с высоким поэтическим стилем романтиков («казни столп»). У Пушкина стиливых контрастов нет, но их отсутствие выразительно на фоне реминисценции. Возникает ощущение поэтической простоты, близкой к прозе, но не сниженной. Если у Катенина выступает необработанный прозаизм, то у Пушкина рождается простой язык самой действительности. Оба поэта обращаются к народному сознанию, к первичной образной форме, к приему параллелизма. Однако «снег летучий» на фоне реминисценции содержит в себе скрытую параллель между снегом и бесом. В стихотворении Пушкина «Бесы» и балладе Катенина «Ольга» содержатся многочисленные отсылки к балладам Жуковского «Людмила», «Светлана». «Ольга» обращается к одной из сюжетных ситуаций, связанных со «Старшей Эддой»: мертвый жених, скачущий со своей невестой, видит нечистую силу и слышит её пение.

Пушкин вытесняет сюжет о мертвом женихе, но имплицитно он остается, поддержанной темой свадьбы-похорон. Баллада — жанр лиро-эпический, который предполагает наличие повествовательного мотива и героя, не совпадающего с субъектом речи (жених у Жуковского и Катенина). Пушкин резко нарушил балладный канон, сделав героем произведения лирическое «я».

Баллада сохраняет в себе черты древнего лиро-эпического и драматического синкретизма, который предполагает наличие повествовательного мотива — рассказа о чудесном, диалогическую композицию, восходящую к фольклорному праисточнику жанра — весенним хороводным и плясовым песням. Жуковский делает акцент на лирической компоненте родового синкретизма баллады, Катенин — на эпической, но никто из них не посягал на синкретизм жанра. Пушкин преобразовал синкретичную художественную структуру в диалогичную, наметив новый этап в исторической поэтике баллады.

Стихотворение «Бесы» строится так, что фольклорно-мифологическое сознание ямщика не отрицается, лирический герой вступает с ним в диалог. Ключевой образ «беса» и перифразы «верста небывалая», «искра малая», «пень», «волк», слово «кружит»

становятся «чужим словом» и одновременно своим для лирического героя. Слово ямщика пробуждает скрытые параллели первой строфы (вьюга — пряжа, снег — бес) и актуализирует последующие отождествления, отмеченные еще А. Н. Афанасьевым, туч и бесов с волком, вьюги — со свадебным гульбищем и одновременно с их похоронами. В слове ямщика эксплицирована внутренняя структура мифологических отождествлений. Слово лирического героя строится таким образом, что «бесы» воспринимаются не как художественная условность, а как реальность. Однако сознание ямщика ограничено пространственной горизонталью (поле, овраг, кони), а лирическому герою с самого начала открыто вьюжное небо, а в конце кругозор «я» обращен к беспредельному.

В мифологическом слове ямщика реализуется поэтика синкретизма, в следах фольклорного параллелизма и отзвуках романтической баллады. Лирический герой преобразует жанровый синкретизм романтической баллады и высвобождает все её составляющие для самостоятельного существования. Он начинает вопрошать мир, который воспринимает не антропоцентрически. Пушкин создает национальный миф, который будет развиваться в русской литературе от Достоевского до Блока и Булгакова.

Сосуществование «романтизма и реализма (см. ситуацию во французской литературе, где трезвый реализм Бальзака соседствовал с пылким романтизмом Гюго и даже с т. н. "неоклассицизмом"; или такие фигуры на скрещении направлений, как Гейне, Диккенс, Лермонтов) — этих из одного корня выросших явлений — и обусловило возникновение представления об извечной борьбе реализма и романтизма. Но в значительной мере это "эффект ретроспекции". В XIX в. бытие каждого из двух направлений тесно связано с присутствием другого. Перед реалистической литературой, непосредственно сопряженной с действительностью, иногда встает опасность растворения в ней, отказа от своей специфики, от обобщающей силы художественного слова. <...> Как только реализм переходил грань "литературности" и принимал вид натурализма, бытового или физиологического очерка и т. п., вступали в силу романтические тенденции, порождая декоративность модерна, импрессионизм с его иллюзией эстетической самооценности случайного поэтического образа, символизм, прибегающий к усложненной технике обобщений и т. д.

С другой стороны, зрелый реализм создает свои, особые средства универсализации, углубления смысла и силы воздействия индивидуального слова, типизирует конкретное, добивается все большего художественного синтеза явлений жизни.

Впоследствии, в XX веке, оппозиция романтизма (как бы сильно он ни влиял на некоторые модернистские течения) и реализма (как бы ни расширял он свои возможности, отходя от догматической регламентации) перестает быть всеохватывающей и определяющей. Литературный процесс дробится на множество школ и направлений (футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, неоклассицизм, необарокко, мифологический реализм, документализм, постмодернизм, концептуализм и т. д.), которые и в своей новизне, и в преемственности отталкиваются от самых разнородных и разновременных традиций. Однако при всем том для литературы XX века в целом вопрос о соотношении автора и произведения/текста остается центральным и актуализуется в проблемах "своего" и "чужого" слова, вне- или меж-индивидуального начала и начала индивидуального, коллективного сознания и бессознательного и сознания личностного»⁵¹.

В отечественном литературоведении существует сюжетная типология, основанная на событийной стороне сюжета, которую предложил Н. Д. Тamarченко, опираясь на труды М. М. Бахтина, В. Я. Проппа, Л. Е. Пинского. Данная концепция связывает события становления героя с «историческим становлением самого мира», с выбором пути, как следствие описывает два типа классического сюжета, *сюжет испытания* и *сюжет становления*. В классической поэтике сюжет воспринимается как средство изображения становления героя, его внутреннего мира, познания законов социума и бытия в целом или испытания определенной системы ценностей и мировоззрения, персонифицированных в конкретном герое-характере. Сюжет становления и испытания всегда подразумевают завершенность в разворачивании событий и становлении героя-характера, достижения («выбора») искомого смысла, поскольку высшие идеалы, ценности даны, их существование незыблемо. Классический сюжет аккумулирует традиционные повествователь-

⁵¹ Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. С. 38.

ные мотивы и циклическую событийную схему, состоящую из элементов «потеря — поиск — обретение», в переработанном виде, автор использует устойчивые мотивы, наделяя их множественным и вероятностным значением, авторской семантикой, помещает их в конкретно-исторические условия (С. Н. Бройтман). В классическом сюжете изложение событий дано в форме логизированного рассказа-наррации, который организован по законам причинно-следственных отношений. Классический сюжет имеет установку объяснить ситуацию с позиции авторского всеведения и знания, автор и читатель принимают условие, что художественное высказывание «выдуманное», «созданное» по воле автора, но при этом созданное по законам жизни (Ю. Манн).

Изучая особенности сюжета в поэтике художественной модальности, С. Н. Бройтман показал, как характерный для классической парадигмы художественности сюжет становления, базирующийся на диалектическом единстве кумулятивной и циклической сюжетных схем, в конце XIX — начале XX в. трансформируется, выдвигая на первый план принцип кумуляции-нанизывания. С. Н. Бройтман замечает: «По существу, сюжетная архитекtonика, найденная Прустом, подвергает сомнению одно из исходных представлений, лежащих в самой основе классического сюжета становления». Этим «исходным представлением» для классического художественного сознания является представление о конечности и завершенности художественного мира, о вечных, неизблемых ценностях, которые уже даны, и познающее сознание должно их только обрести, постигнуть в изменении. Сюжет становления и обнаруживал путь приобщения к конечному высшему смыслу, обретения его познающим сознанием.

Новая сюжетная модель, «*неокумулятивный сюжет*», по мнению С. Н. Бройтмана, подвергает сомнению, отрицает тотальную готовность и явленность мира, «сюжета с окончательным финалом», возникает нестационарная форма бытия самого сюжета, его принципиальная незавершенность. В неокумулятивном сюжете сознание познает не готовую и законченную действительность, но сам момент встречи с миром, акцентируя внимание на самих механизмах и способах «нахождения» себя, конструирования художественной реальности. В таком ракурсе

на первый план выходит проблема «отношения» познающего субъекта к «Другому».

В данной сюжетной модели наблюдается нагромождение, столкновение и тавтология психолого-эмоциональных состояний (сюжетным событием становится момент повторяющегося воссоздания «длящегося существования», абстрактный психологизм). Неокумулятивный сюжет характеризуется динамичностью внешнего действия, отказом от традиционных фабульных схем, которые становятся толчком или поводом для «освобождения внутреннего процесса», обретают значение метафоры. В неокумулятивном сюжете возникают синтетические (гибридные) формы присутствия авторского сознания (коллаж косвенной и прямой речи). В данной сюжетной модели отмечается главенство медитативности в развертывании сюжета; смысл здесь не в самих изображенных событиях, а в событийном ритме, принципе расположения, создающем определенный эмоциональный фон; установка на поиск коммуникации с сознанием «воспринимающего». Речевой реализацией неокумулятивного сюжета является личный рассказ-описание, который крепится на лейтмотивной технике и повторах, построен на ассоциативной связи (описываются-нанизываются дублирующие друг друга детали, состояния, события).

В романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» между героями-характерами устанавливаются отношения двойничества, оборотничества, зеркального отражения, которые наталкивают нас на мысль, что это ипостаси духовного конфликта самого автора-творца, выражающие отказ/принятие мира. Возникает сразу несколько пар «двойников», репрезентирующих распадение (Петр — Алексей, Тихон Запольский и «немые небеса» как варианты комплекса «отец — сын»). В романе А. Белого «Петербург» субъектно-объектный синкретизм принимает самые разные формы и вариации. Герои-характеры также могут выступать в качестве двойников друг друга, а их внутренний мир пересекаться, отражаться (отец и сын Аблеуховы); герои-характеры могут выступать как порождение «мозговой игры», как бред и галлюцинация (Дудкин — Медный всадник — Шишнарфнэ). Таким образом, снимается внешний конфликт как способ движения и развития смысла, развертывания событий. Конфликт в содержании заменяется игрой и пародированием самих приемов создания героев-харак-

теров. Герои-характеры и их отношения строятся по принципу вариации метафор, которые воплощают через удвоение и нагромождение тему кризиса сознания, поиск автора в этой игре. В авангардистской формации, в частности в постмодернизме, вообще отсутствует возможность существования завершенного и готового героя-характера, который представляет собой «осколок», «след» какого-либо дискурса. В романе В. Сорокина «Норма» подвергается шизоанализу язык и мышление советского человека, литература соцреализма. Герои-характеры в романе есть только признаки типичных повествовательных ситуаций. Поэтому они нагромождаются автором без видимой логической связи, не создают развитого фабульного действия. Так, первая часть романа строится в виде нагромождения-кумуляции характеров, развивающих мотив всеобщего поедания «нормы», некоей отвратительной субстанции, символически воплощающей погруженную в советский миф реальность. Следовательно, постмодернистская формация демонстрирует искусственность и условность, абсурдность авторского произвола в создании и разделении героев-характеров, художественного мира в целом.

Литература

1. Белова, Н. А. Филологический анализ художественного текста : реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе : учеб.-метод. пособие / Н. А. Белова. — Саранск : Изд-во Мордов. ун-та им. Н. П. Огарева, 2008. — 205 с.

2. Бройтман, С. Н. «Бесы» Пушкина в свете исторической поэтики / С. Н. Бройтман // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики : сб. науч. тр. / отв. ред. В. И. Тюпа. — Кемерово, 1986. — С. 78–90.

3. Бройтман, С. Н. Деканонизация жанров в поэтике художественной модальности // Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие. — М. : РГГУ, 2001. — С. 359–383. — URL : <http://nashaucheba.ru/v5585/> (дата обращения: 10.01.2018).

4. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М. : Академия, 2004.

5. Тюпа, В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. — 80 с.

6. Федоров, В. В. Поэтический мир / В. В. Федоров // Теория литературы : в 4 т. Том I : Литература / гл. ред. Ю. Б. Борев. — М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2005. — С. 28–95.

7. Федорова, Е. А. Я. П. Полонский и Н. А. Некрасов : диалог в контексте исторического времени / Е. А. Федорова // Я. П. Полонский : вопросы творческой биографии : монография / отв. ред. Т. В. Федосеева. — Рязань : Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2019. — С. 223–264.

Тема 5. Традиции древнерусской словесности и проблема автора в русской литературе Нового времени

Вопросы

- Какие этапы развития сознания в истории русского средневекового мировоззрения выделяет А. Н. Ужанков? Что такое литературная формация?
- Какова проблема художественного метода в русской литературе XIX века?
- Как трансформируется жанровая система древнерусской словесности в литературе Нового времени?
- Как раскрывается авторская позиция в романах Ф. М. Достоевского?
- В чем выражаются традиции древнерусской словесности в русской литературе Нового времени?

По мнению В. Н. Захарова, необходимо учитывать «национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе». Русское национальное самосознание неразрывно связано с православием: «Среди различных дисциплин, которые начинаются словом "этно-", явно не хватает еще одной — этнопоэтики, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. Она должна дать ответ, что делает данную литературу национальной, в нашем случае — что делает русскую литературу *русской*. Чтобы понять то, что говорили своим читателям русские поэты и прозаики, нужно знать православие»⁵². В. Н. Захаров утверждает, что система ценностей русского писателя получает выражение в хронотопе его произведения, в христианской символике имени героя. Исследуя символику православного календаря в произведениях Ф. М. Достоевского, он обнаруживает в них рождественский и пасхальный хронотоп.

⁵² Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1994. Вып. 3. С. 9.

А. Н. Ужанков выделяет три этапа развития сознания в истории русского средневекового мировоззрения: теоцентрический, антропоцентрический, эгоцентрический. В XVI–XVII вв. теоцентрическая картина мира в древнерусской словесности сменяется антропоцентрической: в центре мира оказывается не Бог, а человек, который стремится постичь истину, опираясь на себя самого. Изменение картины мира приводит к тому, что русская словесность разделяется на два потока: один сохраняет теоцентричность и духовность, второй поток подвергается секуляризации и выхолащиванию духовного содержания. Литературная формация — это исторически складывающаяся совокупность взаимосвязанных литературных явлений, создающая устойчивую систему, наделенную свойствами, отсутствующими у каждого из входящих в нее явлений в отдельности.

Поскольку древнерусская словесность связана с богослужебной литературой, её важнейшая тема — спасение человека. Жанровая система древнерусской словесности выстраивается вокруг феномена преображения личности. *Летописание* показывает осмысление исторических событий с точки зрения замысла Божьего о совершенном мире. *Житие* раскрывает образ Божий личности в её земной жизни. *Хождение (хождение)* утверждает сознательное следование героя крестному пути Спасителя. *Видение* показывает откровение, которое дается чистому сердцем герою. *Исповедь* несет осознание человеком своей греховной природы и становится началом преображения. *Молитва* устремляет человека к Богу, поскольку является отдаванием себя в волю Господа.

Исаак Сирин, которого любили читать древнерусские книжники, св. Тихон Задонский, а затем Гоголь и Достоевский, утверждали, что в человеке есть плотское, душевное и духовное начало. Духовное видение человек обретает, если выстраивает себя по образу и подобию Божию, следуя иерархии: духовное — душевное — плотское. Это духовное видение помогает святому постигать замысел Божий о мире и следовать ему. Все древнерусские книжники стремились к этому.

Древнерусский книжник чувствовал себя «орудием Бога»: отсекая свою волю, он выполнял свое предназначение, поэтому даже не записывал своего имени.

Временное и вечное в сознании древнерусского человека существуют: любое явление своего земного существования он рассматривает в соответствии с идеалом, который видит в Иисусе Христе. «Вертикальный хронотоп», по мнению М. М. Бахтина, полагает «вечное как уже сущее и как бы уже современное», при этом идеал мыслится в будущем (Царствие Небесное).

Жития всех святых ориентированы на «евангельский хронотоп». Обычному человеку соединить земное и небесное, временное и вечное, цикличное и линейное время помогает церковный календарь.

Религиозное преобразование человека развернуто во времени в жанре *кризисного жития*, которое выделяется, по мнению М. М. Бахтина, из агиографической литературы тем, что в нем дается два или три образа героя: «В раннехристианских кризисных житиях... дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением, — образ грешника (до перерождения) и образ праведника — святого (после кризиса и перерождения). Иногда даются и три образа, именно в тех случаях, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию, аскезе, борьбе с собой...»⁵³ Здесь наблюдается концентрация времени на исключительных событиях в жизни героя. Осмысление этих событий заставляет героя приступить к «построению нового образа, очищенного и перерожденного».

По мнению Д. С. Лихачева, «Повесть от жития святых Петра и Февронии» создана в XVI в., в период формирования общерусского государства, для искусства этого периода характерен стиль психологического или эмоционального умиротворения. Этот новый стиль возник под влиянием византийского исихазма, который предполагает символическое видение мира. В предисловии к повести автор Ермолай-Эразм раскрывает символический план произведения. В этой повести можно увидеть элементы кризисного жития: Петр показан как князь, который, побуждаемый сословной гордостью, обманывает дочь бортника Февронию: дает ей слово,

⁵³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 265.

что она станет его женой, но не сдерживает его. «Мудрая дева» помогает избавиться герою от гордости. После изгнания из города Феврония показывает супругу деревья, которые выросли за ночь из веток. Это чудо напоминает о праведниках, которые в Царствии Небесном будут подобны деревьям. Петр становится князем, которого бояре призывают для установления порядка. В финале герои решают уйти в другой мир вместе. Трижды призывает Петр свою супругу, но она продолжает вышивать воздух для церкви. На третий раз Феврония (Ефросиния в монашестве) втыкает иглу в воздух, обмотав нить вокруг иглы. Это можно воспринимать как символический жест: готовность героини следовать за супругом.

Литература XIX в. продолжает традиции древнерусской словесности. Это вызывает необходимость определения художественного метода писателей, которые следуют указанным традициям. Так, В. Н. Захаров предлагает отнести творчество Ф. М. Достоевского к «духовному реализму», опираясь при этом на слова самого писателя: «Я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой». Но подобный метод можно обнаружить и в творчестве Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Н. С. Лескова, Б. К. Зайцева, И. С. Шмелева, И. А. Бунина, в современной прозе Т. Шевкунова, Е. Водолазкина и других.

В повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» (1873) также прослеживаются традиции «кризисного жития». Испытание любовью к женщине Иван Флягин описывает, как будто одержимость «магнитезером»: «... Чувствую, что уже он совсем в меня сквозь затылок точно внутрь влез и через мои глаза на свет смотрит, а мои глаза ему словно как стекла». Это видение становится испытанием. Но через всю жизнь этого героя проходит видение монастыря как указание его будущего.

По мнению Е. В. Николаевой, тема искушения в «Очарованном страннике» соответствует агиографической традиции и убеждает в наличии в произведении именно житийной (вертикально направленной) композиционной схемы, которая раскрывает авторскую мысль о том, как «в человеке восстанавливается образ Божий». Началом преображения Ивана Флягина становится его любовь к Груше, а затем готовность пожертвовать собой, когда он, отказавшись от своего имени, идет на войну вместо рекрута, единственного сына у родителей, и когда совершает подвиг.

Потеря имени воспринимается Флягиным по-христиански как потеря себя: «... А все назывался Петр Сердюков и только на Иванов день Богу за себя молил, через Предтечу-ангела». Возвращение героя к себе происходит в день ангела Ивана, когда после Господней молитвы он совершает подвиг и искупает грех. В это время его сопровождает видение Грушеньки как его ангела-хранителя. Герой Лескова соединяет в себе статическое и динамическое начало. С одной стороны, он возвращается к себе прежнему — человеку стихийного сердечного порыва. С другой стороны, Флягин утверждает необходимость смирения: «... Чем больше повиноваться, то человеку спокойнее жить». Дар любви, который обретает Иван Флягин, и лежит в основе его динамической природы. Д. В. Неустроев, причисляя Флягина к героям-праведникам Лескова, объясняет это тем, что «его жизнь идет по восходящей».

Особенное внимание следует уделить романам Ф. М. Достоевского. Проблема автора в его произведениях связана с жанровой спецификой. По мнению Б. М. Энгельгарда, идея у Достоевского является главной героиней. Действительно, на всех уровнях художественного произведения можно проследить испытание той или иной идеи: на сюжетно-композиционном, идейном, образном. Автор при этом, подобно древнерусскому книжнику, почти не показывает себя. Но авторская модальность раскрывается по отношению к героям, которые отступают от евангельских заповедей.

Структура романов Ф. М. Достоевского иерархична и христоцентрична. Авторские идеи потребности веры, соблюдения евангельских заповедей, способности к самопожертвованию как пути к возрождению человека лежат в основе сюжета, композиции и системы образов романа.

В предисловии к публикации романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в журнале «Время» Достоевский пишет о задаче литературы — «восстановлении погибшего человека». В это время писатель работает над «Записками из Мертвого Дома» (1861), в которых рассказчик Горянчиков, оказавшись на каторге среди преступников, испытывает «страстное желание воскресения, обновления, новой жизни». Страдание побуждает героев Достоевского к смирению, указывая им путь к спасению. Больше всего поражает рассказчика, за которым угадывается автор, что даже на самом дне жизни раскрывается человеческая душа и от-

крывается «богатство, чувство, сердце, яркое понимание и собственное, и чужого страдания». В финале рассказчик, выходя из острога, видит участие в своей судьбе других каторжан и думает о «воскресении из мертвых» и «новой жизни».

В «Записках из Мертвого Дома» впервые использован церковный календарь и цитируется Нагорная проповедь, заповеди блаженства, которые наиболее четко и сжато излагают основы духовной жизни человека. В романе «Преступление и наказание» (1865) кульминацией произведения становится чтение фрагмента Евангелия о воскрешении Лазаря. Соня Мармеладова при чтении Евангелия от Иоанна делает ударение на словах, которые и автор выделяет курсивом: «Я есмь воскресение и жизнь, верующий в меня, если умрет, то оживет». В третьей редакции романа Соня признается Раскольникову: «Я сама была Лазарь умерший, и Христос воскресил меня». Соня напоминает Раскольникову о заповеди блаженства из Нагорной проповеди: «блаженны чистые сердцем», — указывая ему путь к спасению. Последний разговор с Раскольниковым Порфирий Петрович заканчивает словами из Нагорной проповеди: «Ищите и обрящете». Так автор включает героя (и читателя) в религиозный дискурс.

Очищение сердца и сознания героя от ложных идей начинается только в эпилоге на каторге, на Светлой неделе после Пасхи. Эпилог романа соотносится с «Записками из Мертвого Дома»: расширяется пространство героев, на берегу реки происходит прикосновение к вечности, восстановление человека показано как движение к соборности. Сон Раскольникова на каторге свидетельствует о том, что он начинает различать добро и зло. В обоих произведениях используются автобиографические аллюзии (милостыня, которую подает герою женщина с девочкой, Евангелие как начало новой жизни).

В романе Достоевского «Идиот» (1868) мотив смирения и всеответности (герой отвечает за всех окружающих) реализуется в поступках и речи князя Мышкина. Учительная речь героя, содержащая исповедь и проповедь, несет авторские идеи отказа от смертной казни, единства веры естественной, деятельной и благодатной как сущности религиозного чувства, необходимости обращения русского общества к православию как объединяющему духовному началу. Чтобы подчеркнуть, что автор разде-

ляет эти идеи, писатель включает в речь героя автобиографические аллюзии (воспоминания о переживании смертной казни, упоминание о старообрядце). По мнению В. Н. Захарова, в романах Достоевского существует иерархия голосов автора и героев, в поэтике его произведений парадоксально сочетаются «два противоречивых принципа»: «принцип относительной самостоятельности и свободы героя» и «принцип художественной необходимости»⁵⁴. Каждый из героев, считает исследователь, «способен "умное слово сказать", это привилегия не только авторитетных и "умных", но скомпрометированных и "глупых". Всех их Достоевский наделяет своей проницательностью; не скупясь, нередко отдает им и свои мысли»⁵⁵.

В речи Ипполита Терентьева и Лебедева утверждаются авторские мысли о христоцентризме как связующей общество идеи, о необходимости взаимного прощения и благодеяния. Отступление героев — Гани Иволгина, Тоцкого, Епанчина и других — от евангельских заповедей вызывает негативную авторскую модальность, которая выражается в иронии, сарказме, негодовании, насмешке. Страсть, гордость, тщеславие, ревность, зависть, ложь, сребролюбие искажают образ Божий в человеке и делают его рабом греха, препятствуя его спасению.

Евангельские заповеди становятся основой поведения главного героя романа «Идиот». Когда происходит встреча Мышкина с Рогожиным после покушения Рогожина на его жизнь, заповедь «не судите, да не судимы будете» реализуется в поведении героя: он кается перед Рогожиным, что терял в него веру, и разделяет с ним его вину. Дважды он защищает женщину (Варвару Иволгину и Настасью Филипповну), принимая удар на себя. Кульминацией речи Мышкина, обращенной к высшему свету, становятся любимые идеи Достоевского о «почве», которая сможет объединить русское общество: «Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет».

⁵⁴ Захаров В. Н. Поэтические принципы изображения характеров у Достоевского // Русская литература 1870–1890 годов: проблема характера: межвуз. сб. / отв. ред. Г. К. Щенников. Свердловск, 1983. С. 72.

⁵⁵ Там же. С. 67.

В современной прозе можно обнаружить сознательное следование традициям древнерусской словесности. Так, книга архимандрита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые (2011)» рассказывает о подвижниках Псково-Печерской лавры, строится в традициях патерика. Центральной фигурой книги является о. Иоанн (Крестьянкин). Автор подчеркивает прозорливость старца, пишет о том, как он в тюремном заключении в молитвах обретал духовную радость: «Почему-то не помню ничего плохого, — говорил он о лагере. — Только помню: небо отверсто и Ангелы поют в небесах! Сейчас такой молитвы у меня нет...»

Близость к патерику подчеркивается цитированием. Рассказывая о великом молитвеннике схиигумене Мелхиседеке, автор вводит в текст цитату из патерика: «За целый год он не сказал мне ни слова. В древнем монашеском Патерике рассказывается: "Три монаха имели обыкновение ежегодно приходить к авве Антонию Великому. Двое из них вели с ним душеспасительные беседы, а третий всегда молчал и ни о чем не спрашивал. После долгого времени авва Антоний спросил у него: "Вот ты сколько времени ходишь сюда и почему никогда ни о чем не спрашиваешь?" Монах отвечал ему: "Для меня, отец, довольно и смотреть на тебя"». К тому времени я тоже понимал, как необычайно мне посчастливилось, что каждую ночь я могу хотя бы видеть этого подвижника». В рассказе «Отец Гавриил» один из монахов обители вспоминает пример смиренного поведения из патерика: «Помните, как в древнем патерике один подвижник ответил на вопрос, как можно стать настоящим монахом? Этот великий подвижник взял свою мантию, бросил на землю, истоптал в пыли и сказал: "Если человек не смирится вот таким образом, он не станет монахом"».

Другим жанром, традиции которого продолжает Архимандрит Тихон, является видение. Отцу Мелхиседеку было откровение, после которого он принял великую схиму: «Он рассказал, что вдруг увидел себя посреди огромного зеленого поля. Он пошел по этому полю, не зная куда, пока дорогу ему не преградил огромный ров. В нем среди грязи и комьев земли валялось множество церковных кивотов, аналоев, окладов для икон. Здесь же были исковерканные столы, сломанные стулья, какие-то шкафы. Приглядевшись, монах с ужасом стал узнавать вещи, сделанные его собственными руками. В трепете он стоял над этими плодами своей монастырской

жизни. И вдруг почувствовал, что рядом с ним кто-то есть. Он поднял глаза и увидел Матерь Божию. Она тоже с грустью смотрела на эти многолетние труды инока. Потом Она проговорила: "Ты монах, мы ждали от тебя главного — покаяния и молитвы. А ты принес лишь это..." Видение исчезло. Умерший очнулся снова в монастыре. После всего случившегося отец Мелхиседек полностью переменялся. Главным делом его жизни стало то, о чем говорила ему Пресвятая Богородица, — покаяние и молитва. Плоды теперь уже духовных плодов не замедлили сказаться в его глубочайшем смирении, плаче о своих грехах, искренней любви ко всем, в полном самоотвержении и превышающих человеческие силы аскетических подвигах. А потом и в замеченной многими прозорливости и в деятельной молитвенной помощи людям». Откровение, которое дается отцу Мелхиседеку, ведет его к религиозному преобразению. Путь святости, который он выбирает, помогает преобразиться и миру вокруг него.

Еще одно видение посещает иконописца отца Алипия перед смертью: «12 марта 1975 года в два часа ночи отец Алипий сказал: "Матерь Божия пришла, какая Она красивая, давайте краски, рисовать будем". Краски подали, но руки его уже не могли действовать, — сколько тяжелых снарядов он этими руками перетаскал к линии фронта в Великую Отечественную войну. В четыре часа утра архимандрит Алипий тихо и мирно скончался».

Следующий жанр, традиции которого продолжает автор книги «Несвятые святые», — это проложная повесть. Как и Н. С. Лесков, архимандрит Тихон перелагает повести из «Пролога»: «Про наших ровесников», «Про молитву и Лисичку», «Повесть о епископе, впавшем в блуд», «О глупых горожанах». Особенности жанра проложной повести автор отмечает сам: «В монастырской библиотеке я как-то нашел огромную, старинную, на церковнославянском языке книгу под названием "Пролог". В ней оказались собраны множество поучений и историй из жизни христиан начиная с евангельских времен и века до восемнадцатого. Составлялась эта книга постепенно, больше тысячи лет, и была предназначена для ежедневного чтения в храме и доме». Таким образом, проложная повесть — это дидактический жанр, раскрывающий Промысел Божий в жизни христиан. В повести «Про наших ровесников» рассказывается о выборе вечного перед

лицом смерти, в повести «Про молитву и Лисичку» о простоте и силе искренней веры, в «Повести о епископе, впавшем в блуд» о глубоком покаянии и смирении, которым искупается грех, в повести «О глупых горожанах» о наказании за неразумие.

Поучительность повестей достигается разными приемами. В повести «Про наших ровесников» показан тип «мудрой девы», которая создает ситуацию испытания для своего жениха. В повесть «Про молитву и Лисичку» вводится жанр видения: спор между простецом и книжным мудрецом разрешается явлением ангела, который подтверждает правоту искренней веры. В «Повести о епископе, впавшем в блуд» мудрый епископ находит выход из, казалось бы, неразрешимой ситуации. После его публичного покаяния и самоуничужения в храме раздается голос, отпускающий ему грех. В повести «О глупых горожанах» звучит ирония, доходящая до сарказма: в ответ на воззвание горожан, которые не слушались старого епископа и творили беззакония, за что получили нового епископа, от дел которого даже они содрогнулись («Господи, ну почему именно к нам Ты послал такое чудовище?»), Господь им отвечает: «Искал для вас хуже, но не нашел!».

Включены в книгу «Несвятые святые» и проповеди. Одна из них — «Проповедь в воскресенье 23-е по пятидесятнице» — начинается молитвой: «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа!» Далее следует пересказ эпизода из Евангелия о женщине, которая не могла вылечиться от кровотечения. Она прикоснулась к одежде Иисуса Христа с верой, что исцелится. Произошло чудо: вера вернула ей здоровье. После этого автор переходит к поучению: «Так во все времена переплетаются смиренная и всемогущая вера в Бога и гроша ломаного не стоящие временные человеческие законы, ложный стыд и боязнь людского осуждения». Затем автор обращается к слушателям с напоминанием о празднике Сретения Господа, когда в храм была привезена чудотворная Владимирская икона Пресвятой Богородицы. Тогда на предложение настоятеля приложиться к образу из всего высокого начальства подошел только один генерал. Он подошел с молитвенным прошением, а после рассказал о чуде, которое произошло по его просьбе: его сестре не понадобилась операция, которую она могла не пережить. Заканчивает свою проповедь архимандрит Тихон словами Апостола Павла:

«Господь Иисус Христос вчера и сегодня и вовеки — Тот же!». Чудо — это свидетельство соединения временного и вечного.

Таким образом, в русской литературе Нового времени продолжают традиции древнерусской литературы. Сохраняется «жанровая память» жития, патерика, видения, проложной повести, исповеди, проповеди. Раскрывается христианская символика имени. В основе концепции личности у писателей, которые работают в русле «духовного реализма», лежит идея очищения сердца и духовного преображения, показаны типы праведников, которые соблюдают заповеди блаженства. Церковный календарь соединяет временное и вечное. Христоцентризм, любовь к ближнему и соборность показаны в их произведениях как идеи, объединяющие общество.

Литература

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 121–292.

2. Есаулов, И. А. Христианская традиция и художественное творчество / И. А. Есаулов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. — Петрозаводск, 2005. — Вып. 4. — С. 18–28.

3. Захаров, В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского / В. Н. Захаров // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. — Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского ун-та, 1994. — С. 37–49.

4. Захаров, В. Н. Поэтические принципы изображения характеров у Достоевского / В. Н. Захаров // Русская литература 1870–1890 годов : проблема характера : межвуз. сб. / отв. ред. Г. К. Щенников. — Свердловск : УрГУ, 1983. — С. 64–72.

5. Неустроев, Д. В. Неизвестные источники повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» / Д. В. Неустроев // Филологические науки. — 2006. — № 6. — С. 106–112.

6. Николаева, Е. В. Композиция повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» / Е. В. Николаева // Литература в школе. — 2006. — № 9. — С. 3–5.

7. Прокофьев, Н. И. Видение как жанр в древнерусской литературе / Н. И. Прокофьев // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ле-

нина. Вопросы стиля художественной литературы / под ред. А. И. Ревякина. — 1964. — № 231. — С. 35–56.

8. Руди, Т. Р. Топика русских житий (вопросы типологии) / Т. Р. Руди // Русская агиография. Исследования. Публикации. Полемика. — СПб., 2005. — С. 59–101.

9. Ужанков, А. Н. Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII века : Теория литературных формаций / А. Н. Ужанков. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. — 528 с.

10. Шишкина, Е. В. Жанровые формы древнерусской литературы в преломлении Ф. М. Достоевского / Е. А. Шишкина // Актуальные проблемы филологии : матер. науч.-практ. конференции, посвященной 40-летию Башгосуниверситета. — Уфа : Башкирский ун-т, 1997.

11. Федорова, Е. А. Автор и герой в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Идиот» / Е. А. Федорова // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17, № 3. — С. 186–206.

Вопросы к экзамену

1. Предмет и метод исторической поэтики.
2. А. Н. Веселовский — основатель исторической поэтики. Развитие исторической поэтики после трудов А. Н. Веселовского.
3. Синкретизм как принцип образного мышления.
4. Субъектный синкретизм. Автор и герой в поэтике эпохи синкретизма.
5. Образный синкретизм и его формы.
6. Психологический параллелизм, его формы и эволюция.
7. Ранние формы и семантика тропа.
8. Эволюция от параллелизма к тропу в поэтике эпохи синкретизма.
9. Кумулятивный сюжет в эпоху синкретизма.
10. Циклический сюжет в эпоху синкретизма.
11. Соотношение кумулятивного и циклического сюжетов в эпической поэме.
12. Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов.
13. Эпос, драма и лирика в эпоху синкретизма.
14. Художественные принципы эйдетической поэтики. Понятие канона.
15. Субъектная сфера в эйдетической поэтике. Автор и герой.
16. Словесный образ в эйдетической поэтике.
17. Словесный образ в античной традиции в эпоху эйдетической поэтики.
18. Соотношение кумулятивного и циклического сюжетов в сборниках новелл в эпоху эйдетической поэтики.
19. От сюжета-мотива к сюжету-ситуации.
20. Зарождение аллегорического и символического сюжетов.
21. Жанровое мышление и жанровый канон в эйдетической поэтике.
22. Канонические эпические, лирические и драматические жанры.
23. Роман как маргинальный жанр в эйдетической поэтике.

24. Начало кризиса эйдетической поэтики.
25. Становление поэтики художественной модальности.
26. Субъектная сфера в поэтике художественной модальности. Автор и герой в эпосе.
27. Субъектная сфера в поэтике художественной модальности. Автор и герой в лирике.
28. Слово в поэтике художественной модальности.
29. Образные языки в поэтике художественной модальности. Понятие поэтической модальности.
30. Деканонизация жанров, роль романа в этом процессе.
31. Преодоление «готового» сюжета и «новый» сюжет в поэтике художественной модальности. Принцип сюжетной неопределенности.
32. Сюжет-становление в поэтике художественной модальности.
33. Неокумулятивный сюжет в поэтике художественной модальности.
34. Теория стадияльного развития русской литературы.
35. Понятие литературной формации в русской литературе.
36. Традиции древнерусской словесности в русской литературе Нового времени.

Глоссарий

1. Историческая поэтика — раздел поэтики, изучающий генезис и развитие содержательных художественных форм.

2. Канонические жанры — готовые, завершённые, твёрдые формы, неизменно равные самим себе (например, сонет). Неканонические жанровые формы — гибкие, открытые всяческим трансформациям, перестройкам, обновлениям (элегии или новеллы в литературе Нового времени).

3. Синкретизм — слитность различных видов культурного творчества, свойственная ранним стадиям его развития; применительно к искусству означает первичную нерасчленённость разных его видов, а также разных родов и жанров поэзии.

4. Параллелизм — тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ.

5. Миф — древнейшее сказание, являющееся неосознанно-художественным повествованием о важных природных, физиологических и социальных явлениях. Принципиальной особенностью мифа является его синкретизм — слитность, нерасчленённость различных элементов — художественного и аналитического, повествовательного и ритуального. Мифы предстают в качестве созданий коллективного и бессознательного народного творчества. Наиболее устойчивым проявил себя повествовательно-художественный аспект, сохранивший непосредственное влияние до настоящего времени и послуживший основой для развития сначала аллегории, а затем и других форм сознательного творчества.

6. Литературный род — категория, введённая, с одной стороны, для обозначения группы жанров, обладающих сходными доминирующими структурными признаками; с другой — для дифференциации важнейших, постоянно воспроизводимых вариантов структуры литературного произведения.

7. Литературный процесс — динамика литературы в большом историческом времени. Литературному процессу присуще как поступательное движение (неуклонное возрастание личностного начала в литературном творчестве, ослабление канонических начал жанрообразования, расширение диапазона выбора писателем форм), так и циклические изменения: зафиксированное теорией ритмическое чередование первичных и вторичных стилей (Дм. Чижевский,

Д. С. Лихачев). Литературный процесс (как и художественная жизнь в целом) зависит от общественно-исторических явлений; вместе с тем он обладает относительной самостоятельностью, в его составе существенны специфические, имманентные начала.

8. Сюжет и фабула — изображенные события и способ сообщения о них в эпических, драматических, а отчасти и лирических произведениях. **Фабула** — это события, выстроенные в их естественном, хронологическом порядке, так, как они могли бы происходить в действительности. **Сюжет** — это те же события, которые автор излагает в такой последовательности, которая наиболее полно отвечает авторскому замыслу.

9. Словесный образ — элемент или часть художественного целого, фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием (например, характер в литературе, символические образы, вроде «паруса» у М. Ю. Лермонтова).

10. Лирический герой — образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания. Лирический герой — художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика (хотя никогда не достигает пластической завершенности литературного героя в повествовательных и драматических жанрах).

11. Символ — образ, взятый в аспекте своей знаковости, знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого, но и разведенные друг от друга и порождающие символы.

12. Автор — творец, сочинитель, разработчик, создатель уникальной идеи, художественного произведения и т. д. Суть и предназначение автора обуславливаются его вневходимостью, отстраненностью от вымышленного мира, от присущей этому миру реальности.

13. Мотив как простейшая повествовательная единица был теоретически обоснован в «Поэтике сюжетов» (1897–1906) А. Н. Веселовского, интересовавшегося по преимуществу повторяемостью мотива в повествовательных жанрах разных народов как

основы «предания», «поэтического языка», унаследованного из прошлого. По мнению А. Л. Бема, мотив — это «предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей словесной формуле».

14. Традиция — понятие, характеризующее культурную память и преемственность. Связывая ценности исторического прошлого с настоящим, передавая культурное достояние от поколения к поколению, традиция осуществляет избирательное и инициативное овладение наследием во имя его обогащения и решения вновь возникающих задач. Это, во-первых, словесно-художественные средства, находившие применение и раньше, фрагменты предшествующих текстов (реминисценции, не имеющие пародийного характера); во-вторых, мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе. В-третьих, это жизненные аналоги словесно-художественных форм.

15. Память жанра — понятие, сформулированное М. М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) в связи с исследованием жанровых истоков полифонического романа и имеющее непосредственное отношение к концепции жанра как «зоны и поля ценностного восприятия и изображения мира» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики), а также мысли о том, что именно жанры являются главными героями истории литературы, обеспечивающими преемственность её развития. Память жанра объясняет жизнь жанра в веках, будучи определяющей тождество жанра самому себе глубинной характеристикой, залогом единства жанра в многообразии его исторических форм.

16. Жанр — вид содержательной формы, обуславливающий целостность литературного произведения, которая определяется единством темы, композиции и стиля; исторически сложившаяся группа литературных произведений, объединенная совокупностью признаков содержания и формы.

17. Хронотоп — понятие, заимствованное из естественных наук и введенное в литературоведение М. М. Бахтиным для обозначения «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе».

18. Методология — исходная философская позиция научного познания, система способов исследования текста.

Оглавление

Тема 1. Предмет и методы исторической поэтики. Проблема периодизации в исторической поэтике	3
Тема 2. Поэтика эпохи синкретизма.....	10
Тема 3. Традиционалистская поэтика в истории всемирной литературы	31
Тема 4. Поэтика художественной модальности	55
Тема 5. Традиции древнерусской словесности и проблема автора в русской литературе Нового времени....	71
Вопросы к экзамену	83
Глоссарий.....	85

Учебное издание

Историческая поэтика

Учебное пособие

Составитель

Федорова Елена Алексеевна

Редактор, корректор М. Э. Левакова

Верстка М. Э. Леваковой

Подписано в печать 13.11.2019. Формат 60×84 1/16.

Усл. печ. л. 5,11. Уч.-изд. л. 4,5.

Тираж 22 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен

в редакционно-издательском отделе ЯрГУ.

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова.

150003, Ярославль, ул. Советская, 14.