

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В ДВУХ ТОМАХ

Под редакцией Н. Д. Тмарченко

Том 1

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО, В. И. ТЮПА, С. Н. БРОЙТМАН

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Для студентов
учреждений высшего профессионального образования,
обучающихся по направлению подготовки «Филология»*

5-е издание, исправленное



Москва
Издательский центр «Академия»
2014

УДК 82.09(075.8)

ББК 83я73

Т338

Авторы:

Н. Д. Тамарченко (Предисловие ко второму изданию; Введение; Часть вторая.

Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика);

В. И. Тюпа (Часть первая. Литература как род деятельности:
теория художественного дискурса);

С. Н. Бройтман (§ 1, 2, 4 гл. 3 раздела третьей части второй)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории литературы
Тверского госуниверситета *И. В. Фоменко*;

доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории и истории
литературы Самарского муниципального университета *Наяновой В. Ш. Кривонос*

Теория литературы : в 2 т. Т. 1. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И.,
Т338 Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теорети-
ческая поэтика : учеб. пособие для студ. учреждений высш.
проф. образования / под ред. Н. Д. Тамарченко. — 5-е изд.,
испр. — М. : Издательский центр «Академия», 2014. — 512 с. —
(Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-4468-0219-7

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государствен-
ным образовательным стандартом по направлению подготовки «Филоло-
гия» (квалификация «бакалавр»).

Первый том учебного пособия посвящен общим проблемам искусства
и категориям эстетики, культурологии и семиотики в изучении художе-
ственной литературы (первая часть), а также систематическому изложе-
нию понятий и методов теоретической поэтики в анализе различных аспек-
тов литературного произведения — таких, как речь, сюжет, пове-
ствование — и характеристике типических структур художественного це-
лого, т. е. рода, жанра и стиля (вторая часть). Стремясь ознакомить читателя
с широким спектром мнений по каждому вопросу и помочь ему достичь
большей ясности и определенности понятий, авторы в то же время рас-
сматривают теорию литературы как путь и средство проникновения в смысл
каждого конкретного художественного произведения.

Для студентов учреждений высшего профессионального образования.
Может быть рекомендовано филологам, историкам, культурологам, пре-
подавателям и широкому кругу читателей.

УДК 82.09(075.8)

ББК 83я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Магомедова Д. М. (насл. Н. Д. Тамарченко), Тюпа В. И.,
Бройтман М. С. (насл. С. Н. Бройтмана), 2014

ISBN 978-5-4468-0219-7 (Т. 1) © Образовательно-издательский центр «Академия», 2014

ISBN 978-5-4468-0218-0

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2014

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Рассмотреть и разъяснить в логически необходимом порядке важнейшие понятия теоретической и исторической поэтики (вторая и третья части книги), предпослав им развернутое семиоэстетическое введение (первая часть), — задача, сохраняющая для авторов первостепенную значимость. Но еще важнее другое, что мы хотели бы теперь особо подчеркнуть: каждое понятие должно иметь «инструментальный» характер, т. е. быть пригодным к использованию в практике анализа текста и «внутреннего мира» произведения, содействовать постижению смысла. Поэтому изложение постоянно сопровождается *анализом* художественных текстов или их фрагментов. Практика такого рода — критерий, с помощью которого можно оценить продуктивность той или иной трактовки термина и понятия.

Такой подход к предмету и задачам обучения отличает предлагаемое пособие от его предшественников в отечественной традиции (начиная с классического труда Б. В. Томашевского и заканчивая новейшим учебником В. Е. Хализева). В традиции зарубежной ему близки принципы освещения проблем теоретической поэтики в широко известной, многократно переиздававшейся книге В. Кайзера «Das Sprachliche Kunstwerk». И для ее автора теория — средство увидеть структуру текста и на этой основе интерпретировать его смысл: отсюда «экскурсы» о поэтике отдельных явлений в истории литературы (с аналогичными экскурсами читатель встретится и в нашем учебнике). Зато мы не можем солидаризироваться с куда более современным и популярным убеждением, что теория всегда «междисциплинарна», а потому теоретика литературы не должен «беспокоить вопрос, относится данный текст к художественной литературе или нет»¹. На наш взгляд, такая теория теряет свой специфический предмет, без которого трудно оправдать ее существование. Она оказывается, как сознает цитируемый автор, «бесконечной и открытой совокупностью» разнообразнейших равноценных, но взаимооспаривающих текстов; а в итоге становится «непостижимой».

Наш опыт занятий со студентами, в том числе и с помощью этого пособия, напротив, убеждает в том, что теория, представляющая собой вполне воспроизводимый способ проникнуть в смысл художественных текстов через анализ их структуры, — предмет, который может освоить любой желающий.

¹ Каллер Д. Теория литературы: краткое введение. — М., 2006. — С. 21 — 24.

ВВЕДЕНИЕ

Читатель, взявший в руки эту книгу, должен быть предупрежден о том, какого именно понимания предмета и задач теории литературы придерживаются ее авторы, как они представляют себе состав этой дисциплины и ее взаимоотношения со смежными науками. Тем более что ныне, в отличие от недавнего прошлого, по всем этим вопросам свободно сосуществуют или остро конфликтуют весьма различные, а иногда и совершенно несовместимые мнения. При кажущейся иногда исключительной новизне и жгучей актуальности они, как правило, развивают или трансформируют очень устойчивые «парадигмы» научного мышления.

Для того чтобы сформулировать и обосновать избранный нами подход, необходимо разобраться в этом научном разногласии. Попробуем подойти к нему исторически, выделив несколько важнейших направлений или тенденций.

Во-первых, есть многовековая традиция поэтики (учения о сущности, свойствах и законах словесного художественного творчества). Эта дисциплина на одних этапах своего развития практически отождествлялась с *риторикой*, а на других — в частности на рубеже XVIII—XIX вв. (у Шеллинга и Гегеля, Шиллера и Гёте), а также в эпоху символизма (в России, например, у Вяч. Иванова и Андрея Белого) — основывалась на *философской эстетике* и представляла собой раздел общей теории искусства.

В отечественном литературоведении XX в. сближение поэтики с риторикой проявилось, с одной стороны, в «формальном методе». Например, учебник Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1925—1931), в последние годы неоднократно переизданный, включал в состав теории литературы кроме поэтики еще и риторику. Его название не означало, что «теория литературы» и «поэтика» были для автора синонимами: сначала указана общая дисциплина, затем ее составная часть.

С другой стороны, аналогичное сближение дисциплин очень характерно для русского и западноевропейского структурализма: о риторике специально писали, в частности, такие специалисты по поэтике, как Ю. М. Лотман и Цв. Тодоров¹. Оба научных направления ориентировались в первую

¹ См.: Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. — Таллин, 1992. — Т. 1. — С. 167—183; Тодоров Цв. Семиотика литературы // Семиотика. — М., 1983. — С. 350—354.

очередь на науку XX в. (лингвистику, семиотику) и в значительной степени на авангардистский художественный опыт в искусстве этого столетия.

Стремление, учитывая своеобразие «материала» художественной литературы, т. е. речи или «слова», в то же время обосновать поэтику философско-эстетически отличало, напротив, те теоретико-литературные построения XX в., которые опирались на классическую традицию в области общей теории искусства и на художественный опыт литературной классики (от античности до XIX в.), полемически отталкиваясь от формального метода и литературоведческого структурализма. Таковы были, например, концепции М. М. Бахтина, А. Ф. Лосева, а также связанной с их идеями трехтомной «Теории литературы» (ИМЛИ, 1962 — 1964).

При всем очевидном различии двух основных путей разработки научной поэтики их объединяла общая установка на *спецификаторство*, т. е. на *определение* — по возможности строгое и адекватное — *предмета* науки о литературе как *особом виде* искусства, на установление *границ*, отделяющих художественную литературу от нехудожественной, художественную речь от высказываний иного рода, словесное произведение от произведений других искусств и т. п. Наука о специфическом предмете соответственно должна была оказаться единой продуманной системой понятий, независимо от того, каковы были истоки этих понятий и самой системы: в лингвистике (формальный метод), семиотике (структурализм) или в философии искусства и формальном искусствознании рубежа XIX — XX вв. (М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев).

Во-вторых, в изучении словесно-художественного творчества на протяжении двух последних веков многократно проявлялась, да и сегодня очень влиятельна также прямо противоположная тенденция: считать саму возможность существования поэтики крайне сомнительной или прямо исключенной. Словесное художественное творчество и его результаты признаются всего лишь частным случаем для наук, имеющих куда более широкий и значительный предмет: для истории и теории культуры (от «культурно-исторической школы» до современной культурологии), для социологии (от социологизма, например, марксистов 1900 — 1930-х годов до современной «социологии чтения» и современных исследований о взаимоотношениях писателя с властью и массами), для психологии (от школы А. А. Потебни, Л. С. Выготского или З. Фрейда и К. Г. Юнга до современного психоанализа), для общей теории дискурса, с точки зрения которой различия между видами «письма» или «повествования» (например, у историков и в художественной прозе) менее значимы, чем единство их природы, и т. д. и т. п.

Поэтика как наука (в отличие от нормативных поэтик, существовавших вплоть до начала XIX в.) все еще в должной мере не сложилась и не вполне обособилась как от смежных специальных дисциплин (лингвистики, психологии), так и от метанаучных общегуманитарных парадигм — традиционно-философских (герменевтика) или семиотических (неориторика). Именно по этой причине в области изучения художественной литературы периоды усиленной *спецификации* постоянно сменяются периодами, когда специфику предмета стремятся *растворить* в чем-либо *более широком* и общезначимом.

Подчеркнем: говоря о положении теории литературы среди гуманитарных наук, мы считали бы оптимальным для нее вариантом отнюдь не самоизоляция, а лишь необходимое для ее успешного развития *самоопределение* на основе, как выразился М. М. Бахтин, «благожелательного размежевания: без драк на меже». Речь идет как о двух *естественных пределах* этой дисциплины — философии искусства (эстетике) и лингвистике, так и о риторике и семиотике, оказавших на нее наиболее очевидное влияние. Воздействие герменевтики было, по-видимому, менее заметным, но, возможно, более длительным и глубоким.

1

На какой же именно основе может произойти такое самоопределение теории литературы? И здесь возможны два принципиально различных пути. Один из них — сосредоточенность этой науки на методологических проблемах литературоведения, когда считается, что теория призвана осуществить поиск и определить предпосылки и основания, необходимые для каждой из наук о литературе и для всего их комплекса. Другой — направленность теоретического поиска к тому, чтобы приспособить любое научное понятие и всю их систему к решению практических задач истолкования смысла художественных произведений.

Приглядываясь к первому из обозначенных путей научно-самоопределения, читатель, особенно старшего поколения, может решить, что мы имеем в виду исключительно гипертрофию методологических проблем, характерную для марксистского (и псевдомарксистского) литературоведения. Читателю более молодому, чтобы понять, о чем в таком случае может идти речь, достаточно просмотреть оглавление любого советского учебника по теории литературы от 1940-х до 1980-х годов. Но все не так просто: намеченный подход к определению предмета и задач теории литературы имеет, к сожалению, гораздо более широкую популяриность и множество вариантов.

В одной из авторитетнейших зарубежных книг, подводящей, как считают многие, итоги развития теоретического литературоведения постструктуралистской эпохи во Франции и отчасти в США, сказано, что теория литературы — «скептическое (критическое) ученичество», «метакритическая точка зрения, задача которой допрашиваться и допытываться до предпосылок любой критической практики». Она «ставит те же самые вопросы, с которыми постоянно сталкиваются историки и критики по поводу конкретных текстов, просто они считают ответы на эти вопросы уже известными. Теория же напоминает, что эти вопросы проблематичны, что отвечать на них можно по-разному; ей присущ релятивизм»¹.

Само по себе стремление отграничить теорию литературы не только от истории литературы, но и от литературной критики можно лишь приветствовать. Например, в американском литературоведении принято скорее, на наш взгляд, растворять различия между первой и последней из названных дисциплин в понятии «literary criticism». Но какие же все-таки «предпосылки критической практики» и какого именно рода «вопросы по поводу конкретных текстов» имеются здесь в виду?

По-видимому, речь идет о вопросах, которые, по признанию автора, задавал ему и его соученикам преподаватель в лице: как вы понимаете этот пассаж? Что хотел сказать автор? и т. д. Ведь чуть ниже говорится: «Одно время казалось, что литературная теория раз и навсегда отбросила эти назойливые вопросы. Однако ответы проходят, а вопросы остаются, всегда примерно те же». Причина, по мнению А. Компаньона, в несовершенстве терминов, которые связаны с «понятиями бытового обихода». Таковы термины «литература», «автор», «намерение», «смысл», «толкование», «изображение», «суть», «значение», «самобытность», «история», «влияние», «период», «стиль» и т. д. В отличие от логики теории литературы не удалось в обычной речи «выгородить особую область языка, обладающего истинностью»².

Отсюда и вывод: теория литературы призвана заниматься выявлением произвольности собственных понятий. По формулировке автора, «теория есть тогда, когда предпосылки обыденного дискурса о литературе больше не принимаются как сами собой разумеющиеся, когда они ставятся под вопрос, рассматриваются как исторические построения, как условности», ее предмет — «дискурсы о литературе, литератур-

¹ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с фр. С. Зенкина. — М., 2001. — С. 26.

² Там же. — С. 18—19.

ная критика и история, практику которых она исследует, проблематизирует, организует». И далее: обращение к теории «оспаривает, ставит под сомнение чужую практику», «описывает ее, выводит наружу ее предпосылки, одним словом, критикует ее... Получается, что теория — это, в первом приближении, *критика критики*, или *метакритика*...»¹. Этому тезису вполне соответствует все построение книги: она содержит критический анализ использования в чужих практиках (и теориях) семи важнейших понятий.

Разумеется, «постструктуралистский» акцент на методологии резко отличается от марксистского хотя бы тем, что этот все релятивизирует, тогда как тот все приводил к единому знаменателю, т. е. к единственной, готовой и авторитетной истине. Это различие мы никак не хотели бы игнорировать. Возникают, однако, следующие вопросы: что мы должны считать критерием адекватности и эффективности использования того или иного понятия в разговоре «по поводу конкретных текстов», или же, если угодно, в обсуждении научного или литературно-критического дискурса о тексте? Какова конечная цель подобного обсуждения или отдельного высказывания о тексте, которое мы стремимся верифицировать (от ответа на этот вопрос зависит и критерий)?

Кажется очевидным, что такой целью должно быть *понимание смысла текста*, причем *максимально адекватное понимание*. Если понятие содействует достижению этой цели, то оно — независимо от степени своей «обыденности» — заслуживает доверия. Но здесь и обнаруживается конечная причина того довольно типичного для современности пути методологического самоопределения, который представлен книгой А. Компаньона: с его точки зрения, «все интерпретации действительны», а потому не случайно он почти соглашается с теми, для кого «теория напоминает научную фантастику», сама являясь вымыслом². Если любая интерпретация заведомо произвольна и в этом смысле равноценна любой другой, то релятивизм, конечно же, единственно возможная позиция для теоретика.

Для нас *критерий научности теории литературы* — *практика анализа текста*, *достижимой целью* которого мы считаем *истолкование смысла художественного произведения*. Цель и средство связывает друг с другом гипотеза, согласно которой носителем смысла является изображенный

¹ Компаньон А. Демон теории. — С. 20, 22—24. (Курсив и другие шрифтовые выделения в цитатах здесь и в дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, принадлежат цитируемым авторам.)

² Там же. — С. 299—300.

автором и переданный текстом «мир» (действительность, в которой «живут» персонажи), причем структура этого мира и его авторская оценка передаются именно *устройством всего текста*.

Здесь не место сколько-нибудь подробно говорить о том, что мы вкладываем в понятие «анализ текста». Приведем и прокомментируем лишь один пример. Допустим, что в стихотворении есть определенная система рифм, вне которой находится лишь одна строка. В этом случае по одну сторону для нас оказываются те интерпретации смысла этого стихотворения, которые учитывают *факт выделенности и, следовательно, особой смысловой весомости этой строки*, а по другую — все остальные (в их научности мы уже вправе начать сомневаться). Степень же убедительности интерпретации, относящейся к первому типу, зависит прежде всего от того, насколько она приближается к *полному учету функций* (для выражения общего и единого смысла или авторского направляющего «задания») *всех элементов структуры «мира» произведения и его текста*¹, а затем и от того, насколько определение и объяснение этих функций интерпретатором поддаются проверке другими читателями и выдерживают ее.

Собственная практика такого рода позволяет оценить продуктивность любой теории. Теория же, которая занимается исключительно чужой практикой, не беря на себя ответственности ни за какие собственные суждения, кроме критических — по отношению к чужим идеям и чужому опыту, — с нашей точки зрения не бесполезна. Но по своему значению она маргинальна — в точном смысле этого слова.

Из двух возможных, с нашей точки зрения, путей самоопределения теории литературы нами сознательно избран и последовательно осуществлен второй. Отсюда насыщенность нашей книги анализами различных текстов — эпических, лирических и драматических. Это предопределяет существенные отличия предлагаемого учебного пособия от его разнообразных предшественников.

2

К нашему времени снова (как и в 1920-х годах) сложилось убеждение, что фундамент теории литературы составляет именно поэтика. Возникает вопрос о задачах и внутренней структуре этой дисциплины.

¹ Ср.: «...Вопросы внутренней телеологии произведения могут считаться разъясненными, если почувствовано и раскрыто задание всех образующих произведение компонентов» (С к а ф т ы м о в А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 25).

Еще Б. В. Томашевский разделял ее на «историческую» и «общую», т. е. теоретическую¹. Такое разделение оказалось прямым следствием недавнего возникновения исторической поэтики: в середине 1920-х годов еще свежа была память о курсе лекций А. Н. Веселовского по проблемам новой науки. Поэтика историческая была в них резко противопоставлена традиционной «нормативной» поэтике, существовавшей от Античности до начала XIX в. В результате учение о структурах и типах литературных произведений преобразовалось в «общую», т. е. *ненормативную* поэтику.

В конце 1920-х годов теоретическая и историческая поэтики различаются в книге П. Н. Медведева (М. М. Бахтина) «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928), которая, подобно труду Б. В. Томашевского, имела характер популярный, отчасти даже дидактический и в то же время дискуссионный, но не чисто исследовательский. При этом сделана оговорка: «Впрочем, разделение теоретической и исторической поэтик носит скорее технический, нежели методологический характер. И теоретическая поэтика должна быть историчной»². Близкие мысли мы встречаем и в более поздние времена — в курсе лекций В. М. Жирмунского, читавшемся во второй половине 1940-х и на рубеже 1950 — 1960-х годов: «Но создание историко-сравнительной поэтики не снимает задачи создания и поэтики теоретической. Рядом с исторической поэтикой и на основе исторической поэтики должна быть построена и поэтика теоретическая, поэтика, обобщающая исторический опыт, а не пренебрегающая им, как старые теоретические поэтики, учитывающая изменчивость всех сторон поэтического произведения, но в то же время обобщающая исторический мир поэтического творчества разных времен и народов»³.

Итак, существует традиция, представленная авторитетными специалистами, согласно которой в рамках теории литературы выделяют поэтику как важнейшую часть и при этом разделяют ее на теоретическую и историческую.

Такое разделение проводится, в сущности, по принципу *синхронии/диахронии*. Подобно языку (в отношении которого этот принцип ввел Ф. де Соссюр), художественная литература, будучи системно организованным и в то же время исто-

¹ См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. — М., 1996. — С. 25—26.

² Цит. по: Медведев П. Н. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении / Коммент. В. Махлина. — М., 1993. — С. 38.

³ Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З. И. Плавскиной, В. В. Жирмунской. — СПб., 1996. — С. 240.

рически развивающимся «языком» словесного искусства, может и должна быть рассмотрена в этих двух аспектах. Образцы такого подхода мы видим, например, в работах В. Я. Проппа о волшебной сказке (соотношение «Морфологии сказки» с «Историческими корнями волшебной сказки») и М. М. Бахтина о Достоевском (соотношение системного анализа творчества писателя и освещения ведущей к нему гротескно-карнавальной традиции в литературе). Эти же исследования показывают, что методологически правильно начинать с синхронии, с изучения *художественной системы*, рассматривается ли она в рамках отдельного произведения, целого жанра или художественного мира писателя. И лишь потом становится продуктивным проследивание *исторической эволюции отдельных аспектов* произведения: сюжета, речевой и субъектной структур — или трансформации типов персонажей, смены форм авторства, а также жанров и стилей в рамках основных стадий эволюции словесно-художественного творчества.

Таким образом, с методологической точки зрения «Теоретическая поэтика» должна предшествовать «Исторической поэтике». Именно таковы названия и соотношение второй и третьей частей предлагаемого учебника. Первая же его часть представляет собой систематическое освещение общих проблем искусства на основе эстетики, семиотики и культурологии, но с литературоведческой точки зрения, и называется поэтому «Теория художественного дискурса».

Предлагаемая структура имеет некоторые точки соприкосновения с замыслом и построением учебника В. Е. Хализева «Теория литературы». Как формулирует автор, «теория литературы... имеет различные аспекты и разделы. Ее центральное звено — *общая поэтика*, именуемая также теоретической. Это — учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, а также о родах и жанрах литературы. Наряду с общей поэтикой теоретическое литературоведение включает в себя учения о сущности литературы как вида искусства, а также о закономерностях ее пребывания и движения в истории (*теория литературного процесса*)»¹. Заметим, однако, что в отличие от нас ученый, во-первых, изымает из общей поэтики вопрос о сущности литературы как вида искусства, во-вторых, он дополняет эту дисциплину «теорией литературного процесса», а не исторической поэтикой, что отнюдь не одно и то же.

В теорию литературы, по распространенному мнению, кроме поэтики входят еще и методология литературоведческих исследований, а также стиховедение. Первый из упомянутых

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. — М., 2002. — С. 8.

разделов этой науки, как правило, рассматривается в историческом плане (смена методов и школ в истории науки), что совпадает с предметом и задачами читаемых в некоторых университетах особых лекционных курсов по истории литературоведения — русского и западноевропейского. По стиховедению в российских вузах давно уже либо читаются отдельные курсы, либо ознакомление с ним ограничивается разделом об «Основах стиховедения» в курсе «Введение в литературоведение». Что касается последней дисциплины, то ее предмет, как известно, даже шире теории литературы в целом: «вводят» в таких курсах, как правило, не только в теорию, но и в историю литературы, а также в литературное источниковедение.

3

Любая наука включает в себя определенную систему понятий, связанных со специальной терминологией. Отсюда наше представление о различных научных языках. Вполне очевидно, что в задачи теории литературы входит разработка понятийного аппарата литературоведения и что изложение этой дисциплины должно быть в определенной степени развертыванием и рассмотрением присущей ей системы понятий. В то же время любая наука строит такую систему с целью более адекватного и глубокого постижения своего предмета. Поэтому изложение теории литературы в не меньшей степени должно быть определением сущности литературы как искусства, причем как особого вида художественного творчества, проникновением в природу произведения, в его состав и структуру, характеристикой его типических свойств, позволяющих выделять роды (виды) и жанры, а также стили. Причем такая задача должна быть решена и в аспекте синхронии, и в диахроническом освещении предмета, т. е. в области как теоретической, так и исторической поэтики.

Предлагаемая система понятий строится на основе определенной теории литературного произведения, отнюдь не являющейся изобретением авторов этого учебника. В их задачи входит и им принадлежит лишь аргументированный выбор научной традиции и попытка систематического изложения, а также конкретизации (в анализе текстов) идей, вызревших в рамках этой традиции. Историческое место и роль традиции, которую мы имеем в виду, еще недостаточно уяснены, хотя она и составляет в области теории литературы, по убеждению авторов, подлинные научные итоги XX в.

Поэтика как учебная дисциплина с начала 1930-х годов, когда вышла последним изданием книга Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1931), к этому моменту полу-

запрещенная, в течение трех десятилетий в вузах России практически не существовала. Перешли на положение так называемого «андерграунда» и научные исследования в этой области. Первые попытки восстановить эту важнейшую составную часть теории литературы в ее законных правах были предприняты в первой половине 1960-х годов. Почти одновременно (1962 — 1964) вышли в свет «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтина (2-е изд., 1-е было в 1929 г.), «Лекции по структуральной поэтике» Ю. М. Лотмана и трехтомная «Теория литературы», подготовленная коллективом сотрудников ИМЛИ. Стоит заметить, что и лекции главы тартуской научной школы, и академический трехтомник — при всей разнице методологических позиций — учитывали опыт небольшой книги «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928), написанной тем же М. М. Бахтиным, и стремились продолжить начатую ею традицию.

Однако эти события начала 1960-х годов, столь значительные для истории теоретического литературоведения в нашей стране, на содержании и научном уровне освещения соответствующих вопросов в российских вузовских учебниках практически не отражались еще в течение трех с лишним десятилетий. Поэтика в них не занимала сколько-нибудь существенного места. И если иметь в виду именно эту дисциплину, которая в наши дни в некоторых вузах даже преподается, то достаточно основательных, систематичных и авторитетных учебников и учебных пособий (исключая книгу С. Н. Бройтмана «Историческая поэтика») на русском языке и по сей день не существует. Причины такого положения дел отчасти в общеизвестных специфических условиях развития науки и высшего образования в нашей стране в 1930 — 1950-х годах, последствия которых дают о себе знать и до сих пор, отчасти же они имеют более широкий и менее очевидный характер.

История становления поэтики в ее постоянных контактах со смежными областями философского и специально-научного знания для нас чрезвычайно важна. Если иметь в виду только современную научную ситуацию, то трактовки основных проблем интересующей нас дисциплины самыми различными научными направлениями и школами равно заслуживают внимания (хотя не всегда одинаково убедительны и равноценны). Однако при всей нашей готовности к плюрализму и толерантности, для того чтобы согласовать друг с другом разные научные языки, одной такой установки далеко еще не достаточно. Для их сравнения и взаимоперевода (там, где он возможен) необходимо найти в традиции определенную точку опоры.

В этом отношении основные идеи и структура пособия опираются на те основы «систематической научной поэтики», которые заложены в трудах М. М. Бахтина¹. Что касается отдельных вопросов, то знание истории понятия позволяет увидеть его инвариантный смысл в терминологических вариациях различных школ и направлений; поэтому перспективу развития поэтики мы стремимся учитывать везде, где и насколько это возможно. Это относится и к огромному опыту анализа и интерпретации художественных текстов, накопленному в исследованиях на частные и конкретные темы (один из самых ярких примеров — высокая теоретико-литературная значимость блестящих работ А. П. Скафтымова о творчестве Достоевского, Л. Толстого и Чехова).

Как исходным пунктом, так и итогом изучения теории литературы должно быть, с нашей точки зрения, представление об открытых горизонтах науки и об отсутствии в ней истин в последней инстанции.

¹ См. об этом: Тамарченко Н. Д. Поэтика Бахтина: Уроки «бахтинологии» // Известия РАН. Сер. лит. и яз. — 1996. — № 1.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**ЛИТЕРАТУРА КАК РОД
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ:
ТЕОРИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ДИСКУРСА**

В первой части нашего учебника литература будет рассмотрена в деятельностном аспекте. При таком рассмотрении у литературы обнаруживается гораздо больше объединяющего ее с другими видами искусства, чем отграничивающего от них. Поэтому здесь будут трактоваться прежде всего общие вопросы теории искусства, хотя и под литературоведческим углом зрения. Тогда как в двух последующих частях предметом внимания станут специфические особенности искусства слова, со времен Аристотеля именуемые поэтикой.

Глава 1

СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. Понятие о знаковости искусства

Художественная литература, которую часто называют «искусством слова», принадлежит к более обширной сфере человеческой деятельности — искусству. Говорить об искусстве приходится в широком и узком значении этого слова.

Во-первых, словом «искусство», происходящим от понятия искусственности, умелости, в русском языке обозначают любое практическое мастерство (например, кулинарное искусство).

Во-вторых, оно служит родовым понятием для таких своеобразных видов деятельности в области духовной культуры, как музыка, живопись, скульптура, театр, кино и, конечно, литература. Эти занятия требуют достижения эстетического

совершенства своих изделий как «рубежа», который, говоря словами Канта, «не может быть отодвинут»¹.

Искусством слова в первом значении может быть названо красноречие. Но у нас далее речь пойдет о литературе как разновидности искусства только во втором, специфическом значении художественной деятельности.

Все, с чем человек имеет дело в своей жизни, является или вещами (в частности, существами — живыми вещами), или личностями, или знаками. Для искусства в узком значении, т. е. для художника в его собственно художественной, специфической деятельности, материалом являются только **знаки**. Размазывая краску по поверхности, маляр пользуется ею как вещью. Живописец применяет, быть может, ту же самую краску как изобразительно-выразительное средство, т. е. как знак.

Любая деятельность не с вещами, существами или личностями как таковыми, а со знаками называется **семиотической** (от гр. *sēta* — знак). Литература как один из видов искусства также является деятельностью семиотической — знаковой.

В качестве знаков могут выступать как специальные сигналы, выработанные людьми для общения между собой (например, слова), так и вещи или живые существа. Скажем, тело актера в ходе спектакля является именно знаком; если мы по каким-либо причинам видим в нем телесное живое существо, собственно художественный эффект зрелища исчезает. Поэтому цирк, будучи зрелищем мастерского владения человеческим телом, не является искусством в том специфическом значении, в каком мы говорим о литературе, музыке, живописи или театре.

Любая вещь, любое существо может служить знаком чего-либо. Только личность всегда остается пользователем знаков, никогда не становясь знаком чего-то другого. Сущность знака заключается в том, что собою он *замещает* нечто. В качестве семиотической деятельности искусство уходит своими корнями в магический обряд, оперировавший с заместителями тех объектов или сущностей, на которые направлялось магическое воздействие.

Однако по своей природе знаки не сводятся к замещающим материальным явлениям. Вещи, в частности, искусственные сигналы (например, буквы) или существа (в том числе люди, но не в качестве личностей) становятся знаками, если вступают в особого рода отношения — семиотические. У каждого знака имеется три стороны: **означающая** сторона, или

¹ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1966. — Т. 5. — С. 325.

иначе — сигнальное «имя» знака, *означаемая* — значение знака и *актуализируемая* — его смысл. Каждая из этих сторон является одним из тех семиотических отношений, которые в совокупности и делают знак знаком.

Сигнал — это отношение знака к определенному языку. Если нет соответствующего языка, не может быть и знака. Некий признак, симптом болезни, например, знаком в семиотическом смысле не является: известные медицине симптомы были когда-то подмечены и описаны, но их никто не вырабатывал специально для общения пациента с врачом. Симптомы — естественны, безусловны, тогда как знаки — всегда условны, *конвенциональны* (от лат. *conventio* — договоренность).

Подчеркнем, что, говоря о языках, мы имеем в виду не только «естественные» национальные языки, но и любые «искусственные» *системы знаков*, на основе которых можно строить тексты. А говоря о текстах, мы имеем в виду не только вербальные (словесные), но и любые другие *конфигурации знаков* (лат. *textum* означает соединение), наделенные смыслом.

Значение — это отношение знака к действительности, которая при этом не обязательно является реальной. Чтобы служить знаком, нечто замещающее должно быть *референтным* (от лат. *referre* — сообщать), т.е. соотносимым с замещаемой (моделируемой) им реальной, или виртуальной, или мнимой действительностью. Значение знака есть модель некоторого явления жизни, а не сама жизнь, на которую знак указывает.

Смысл — это отношение знака к понимающему сознанию, способному распознавать не только отдельные знаки языка, но и упорядоченные конфигурации знаков. Так, слово в словаре обладает значением, но лишено смысла. Смысл оно обретает лишь в контексте некоторого высказывания — в сопряжении с другими знаками языка. Иначе говоря, смысл всегда контекстуален.

Связный текст наполнен потенциальными смыслами, которые воспринимающее сознание призвано актуализировать, т.е. выявить и сделать для себя действительными, концептуальными. *Концептуальность* смысла предполагает его альтернативность (противоположность, неотождествимость) иному или иным возможным в данном контексте смыслам. Смысл не является ни объективным, как значение, ни субъективным, как эмоционально-волевое отношение к значению; он интерсубъективен: своей концептуальностью объединяет вокруг себя тех, кто его принимает.

Перечисленные свойства знаковости — конвенциональность, референтность и концептуальность — присущи любой семиотической деятельности, включая все виды деятельности худо-

жественной. Последняя обращена к нашим ментальным (духовно-практическим) возможностям восприятия знаков со стороны: а) внутреннего зрения; б) внутреннего слуха и в) внутренней (недискурсивной, грамматически не оформленной) речи.

Изобразительные искусства — живопись, графика, скульптура — занимаются, на первый взгляд, изготовлением вещей. Но в действительности они пользуются вещами как знаками. Из этих вещественных знаков они создают невербальные тексты. Если в качестве вещей произведения живописи или скульптуры непосредственно доступны органам чувств, то в качестве знаковых образований (текстов) они обращены к нашему ментальному зрению, для которого цвет, линия, объем — своеобразно значимые и осмысляемые единицы особого (визуального) языка. Наиболее элементарным примером такого невербального языка могут служить сигналы светофора.

Музыка, будучи экспрессивным (выразительным) искусством, пользуется искусственными звуковыми сигналами или звучанием слов естественного языка (пение) как знаками особого (аудиального) языка. Этот язык внятен нашему ментальному слуху.

Наконец, зрелищные (репрезентативные) виды искусства — театр и кино — в качестве знаков используют возможности человеческого существа, так или иначе окруженного, обрамленного вещами и взаимодействующего с ними и другими людьми. Знаки человеческого поведения выступают единицами особого языка, обращенного к ментальным возможностям нашей внутренней речи. Ибо всякое понимание, а поведение актера на сцене обращено именно к пониманию зрителями внутренних импульсов и мотивов этого поведения, есть в конечном счете «перевод с натурального языка на внутренний»¹.

Знаковые системы мимики, жестов, интонаций, цвета, звука и т. п. постепенно складывались в жизни первобытных людей (аналогичные системы имеются и в жизни животных). Искусство возникает на почве семиотических систем такого рода и существенно углубляет их возможности, совершенствуя адаптацию человеческого «я» к окружающему его миру.

1. Искусство слова как вторичная знаковая система

Литература заметно выделяется среди прочих видов искусства тем, что пользуется уже готовой, вполне сложившейся и наиболее совершенной семиотической системой — естествен-

¹ Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. — М., 1998. — С. 161.

ным человеческим языком. Однако она пользуется возможностями этого первичного языка лишь для того, чтобы создавать тексты, принадлежащие *вторичной знаковой системе*¹. Значения и смыслы речевых (лингвистических) знаков в художественных текстах сами оказываются «именами» других — сверхречевых, металингвистических — знаков.

Эти вторичные знаки чаще всего именуют *мотивами*. В тексте, понимаемом как система мотивов, художественной значимостью обладают не сами слова и синтаксические конструкции, но их коммуникативные функции: кто говорит; как говорит; что и о чем; в какой ситуации; к кому адресуется? То же самое значимо и в театральном спектакле, поскольку основу сценического искусства составляет искусство слова.

Ни одно слово художественного текста не следует соотносить непосредственно с личностью писателя. В литературных произведениях высказываются либо альтернативные автору фигуры (персонажи), либо его заместители — знаки авторского присутствия в тексте (повествователи, рассказчики, хроникеры, лирические субъекты). И те и другие в конечном счете обладают статусом литературных героев. Даже в самой интимной автобиографической лирике автор — не тот, кто говорит, а тот, кто этого говорящего слышит, понимает, оценивает как «другого».

Фигура действительного (с художественной точки зрения) автора, согласно глубокой мысли М. М. Бахтина, «облекается в молчание»², а сама литература является искусством «непрямого говорения»³. Автор обращается к нам не на языке слов, а на вторичном (художественном) языке. Поэтому ему принадлежит только целое текста, смыслообразно скомпонованное из речений по большей части вымышленных субъектов речи: «чужих» ему или «своих других» для него. «От себя» писатель высказывается лишь в текстах, лишенных художественности.

Иногда, впрочем, писателю случается и в художественном произведении заговорить непосредственно от своего «я». Но во всех таких случаях художественная ткань текста рвется

¹ Ср.: «Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система»; «...чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 30).

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 353 (далее при ссылках на это издание — ЭСТ).

³ Там же. — С. 289.

публицистической или иной вставкой, где словам и речевым конструкциям возвращается их первичная знаковая природа.

Литературные тексты обращены к нашему сознанию не прямо, как это происходит в случаях нехудожественной речи, а через посредство нашего внутреннего зрения, нашего внутреннего слуха и нашего протекающего в формах внутренней речи сопереживания героям литературных произведений. Такого рода воздействие организовано семиотической деятельностью автора, выстраивающего из тех или иных первичных высказываний высказывание вторичное: единый текст как «совокупность факторов художественного впечатления»¹.

Теми же бахтинскими словами можно охарактеризовать семиотическую природу живописного полотна, скульптуры, музыкальной пьесы, театрального спектакля. Все это тексты искусства. Но чтобы совокупность знаков — факторов рецептивной (воспринимающей) деятельности сознания — предстала текстом, необходимо наличие трех фундаментальных моментов²:

манифестированности (внешней явленности в знаковом материале), что отличает тексты от картин воображения;

пространственной (рамка, рампа) или временной (начало и конец) внешней *отграниченности*, что отличает тексты в качестве знаковых комплексов от таких (безграничных) знаковых комплексов, какими выступают языки;

внутренней *структурности*, чем текст отличается от алфавита или случайного набора знаков.

Всякий знак, включая и такие специфические знаковые образования, какими пользуется искусство, помимо *семантичности* (способности соотноситься с замещаемой реальностью) обладает двумя важнейшими структурообразующими свойствами: *синтагматичностью* и *парадигматичностью*. Первое предполагает способность знака к конструктивному соединению с другими знаками, чем и обеспечивается возникновение текста. Второе предполагает способность знака к селективному (от лат. *selectio* — выбор) размежеванию с другими знаками, чем обеспечивается возникновение в тексте смысла.

Если синтагматичность делает знак элементом текста, то парадигматичность делает его элементом языка. В качестве механизма коммуникации язык представляет собой набор парадигм. Языковая парадигма — это вариативный ряд зна-

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 18 (далее при ссылках на это издание — ВЛЭ).

² См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 67—69.

ков, из которого для построения связного и осмысленного текста всякий раз необходимо выбрать лишь один. Таковы, например, грамматические парадигмы склонений и спряжений (из набора возможных словоформ для высказывания необходимо выбрать одну подходящую). Обеспечивающие смыслообразование семантические парадигмы языка характеризуются синонимией (у одного значения — несколько имен) и омонимией (у одного имени — несколько значений).

Обычное речевое высказывание мы понимаем, соотнося его текст (синтагматическую совокупность знаков) с языком (парадигматической совокупностью знаков), известным нам заранее. Однако в случае полноценного художественного произведения (шедевра) дело обстоит иначе. Здесь высказывание в известном смысле предшествует языку, что и составляет семиотическую специфику искусства как знаковой деятельности совершенно особого рода.

При чтении литературного произведения эту специфику художественных высказываний легко упустить из виду: ведь национальный язык текста обычно нам уже известен. Но не художественный. Так, в повести Н. В. Гоголя «Нос» наиболее существенным знаком некоторого и притом основного содержания выступает, несомненно, само исчезновение носа у майора Ковалева. Мотив пропажи носа — это, разумеется, знак, но чего? Не существует (отдельно от гоголевской повести) такого языка, в словаре которого данному изменению облика соответствовало бы определенное значение.

Дело здесь отнюдь не в фантастичности столь неожиданно происшедшего (не позволяющей ему быть прочитанным как медицинский симптом). Знаки художественного языка могут казаться обычными, узнаваемыми реалиями. Так «красный мешочек», из которого Анна Каренина в XXIX главе первой части романа Л. Н. Толстого достает «английский роман» и «усиливается читать» (хотя вместо чтения ей тогда «слишком самой хотелось жить») и который в последней главе седьмой части на время «задержал ее» в момент самоубийства, но был откинут, тоже является знаком. И в этом случае за пределами текста «Анны Карениной» мы нигде не отыщем расшифровки значения этого микромотива.

Художник высказывается на языке своей внутренней речи. А этот феномен, исследованный, в частности, Л. С. Выготским и Н. И. Жинкиным, весьма существенно отличается от языка нашей внешней речи. По характеристике Л. С. Выготского, коренное своеобразие внутренней речи состоит в том, что она «оперирует преимущественно семантикой» языкового сознания. При этом в области самой семантики это своеобразие заключается в «преобладании смысла слова над его значени-

ем», а также в эквивалентности смысловых единиц различного объема.

Такова, например, эквивалентность заглавия — всему тексту: первое в известной степени замещает собой всю полноту второго. По Выготскому, неязыковое «слово» (семантическая единица) внутренней речи «как бы вбирает в себя смысл предыдущих и последующих слов, расширяя почти безгранично рамки своего значения... Для перевода этого значения на язык внешней речи пришлось бы развернуть в целую панораму слов влитые в одно слово смыслы»¹.

Именно таков семантический статус слова «парус» в одноименном стихотворении Лермонтова, или слова «нос» в повести Гоголя, или даже «красного мешочка» в романе Толстого. Семантическая единица художественного языка — мотив — может быть манифестирована в тексте всего лишь одним словом или словосочетанием, однако при этом заключать в себе широкий и глубокий смысловой контекст. С другой стороны, всякая чисто смысловая, личностно значимая, необщепонятная единица внутренней речи² может быть развернута в целую «панораму слов» (фразу, эпизод или даже весь литературный текст).

Крайне существенной характеристикой недискурсивного типа высказываний выступает «чистая и абсолютная предикативность как основная синтаксическая форма внутренней речи»³. Художественный текст в полной мере обладает этим свойством. Так, с лингвистической точки зрения в поэтической строке «Белеет парус одинокий» предикатом-сказуемым служит первое слово. Однако «подлежащее» художественного высказывания (каковым выступает стихотворение в целом) отнюдь не «парус». Здесь именно сам «парус» (как, впрочем, и «белеет», и «одинокий») является предикатом того, что не названо, но по отношению к чему предикативную функцию осуществляют все без исключения слова текста. Аналогичным образом живописный портрет весь целиком служит «сказуемым». Подлежащее к такому сказуемому — имя изображенного на холсте человека, обозначенное под картиной. Но в состав живописного полотна оно не входит.

Наконец, наиболее очевидным отличием внутренней речи от внешней выступает факультативность «вокализации», фонетическая сторона которой «сводится до минимума, макси-

¹ Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 346, 350.

² Например, несуществующее в языке слово «лиомпа» из одноименного рассказа Ю. Олеси.

³ Выготский Л. С. Мышление и речь. — С. 333.

мально упрощается и сгущается»¹. Это совмещение разнонаправленных отклонений от языковой нормы: ослабления («упрощается») и усиления («сгущается») — также весьма существенный момент для понимания феномена художественного языка.

В частности, произведения изобразительных искусств с их «немыми» языками не могли бы быть художественно воспринимаемы (понимаемы в своей сути), если бы для основного средства такого понимания (внутренней речи) вокализация не была бы факультативной. С другой стороны, разъединение во внутренней речи фонетической и семантической сторон естественного языка приводит к тому, что его фонемы приобретают в литературе (в особенности в поэзии) дополнительную художественную значимость. Артикуляционно-звуковая сторона речевой деятельности в искусстве слова претерпевает вторичную семантизацию: звучания слов становятся знаками новых значений и смыслов.

2. Понятие о художественном языке (стиле)

Семиотическое своеобразие искусства, базирующееся на семиотическом своеобразии внутренней речи, приводит к тому, что художественный текст, взятый во всей его полноте, оказывается подобен археографической находке — единственному дошедшему до нас тексту на несохранившемся языке. Чтобы такой текст расшифровать, необходимо реконструировать его утраченный язык. Перед аналитиком художественного текста встает в значительной степени аналогичная задача.

Впрочем, всякое читательское понимание литературного произведения есть невольная попытка подобной реконструкции. Незаметно для читателя чтение художественного текста до известной степени «превращается в урок языка»², а каждое очередное его прочтение подобно очередному высказыванию на этом индивидуальном языке. Литературовед в данном отношении оказывается в роли «профессионального читателя», который отдает себе отчет в том, чем является событие чтения.

Разумеется, абсолютно уникальный художественный текст в принципе невозможен. Поскольку такое новообразование никем не будет воспринято в качестве текста. Многие моменты художественных языков интертекстуальны: встречаются в более или менее широком круге иных произведений. Однако и в любом естественном языке немало межъязыкового,

¹ Выготский Л.С. Мышление и речь. — С. 346.

² Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. — М., 1999. — С. 19.

интернационального: заимствованного из других языков или унаследованного от праязыка.

Наличие у художественного текста собственного, имманентно ему присущего языка (в произведениях изобразительного и музыкального искусства это особенно очевидно) обычно осмысливается через теоретическую категорию *стиля*. Сочинения, не обладающие своим единственным стилем, имитирующие чужие стилевые нормы (в области литературы такова массовая беллетристика), к области искусства в узком и специфическом значении этого термина не принадлежат. Они могут изучаться с позиций истории литературы, но в состав предмета теории литературы они не входят.

Сколько бы ни был уникален стиль художественного шедевра, множеством своих моментов он отчасти совпадает со стилями других произведений одного и того же типа. Возможна параллель из области лингвистики: всякий индоевропейский или тюркский язык (а тем более всякий славянский, романский или германский язык) наделен многими чертами, общими для соответствующей языковой группы или для некоторых языков в ее составе.

В частности, все художественные языки (стили) могут быть типологически разграничены по ведущему в них конструктивному принципу иносказательности. Будучи вторичной знаковой системой, художественный язык функционирует, всегда так или иначе преодолевая, деформируя первичную систему знаков естественного языка. Этим и создается иносказательность как неустрашимое семиотическое свойство художественных текстов.

Аллегория предполагает вытеснение значений первичного языка смыслами, которые подлежат дешифровке. Так, басенный «осел» вовсе не означает именуемого этим словом животного, в рамках художественного высказывания он манифестирует некоторый смысл (концепт глупости).

Эмблема по сути своей состоит в резком расширении области значений языкового знака при сохранении его исходного смысла. Так, голубь мира, начертанный Пикассо, не переставая означать птицу Ноя, распространяет свой библейский смысл на всякое прекращение военных действий или стихийных бедствий, включает их в состав своего означаемого. А словосочетание «болдинская осень», примененное к другому человеку, включает и его творческие достижения в область значений пушкинского смысла.

Символ противоположен эмблеме как конструктивному принципу иносказательности. Сохраняя исходное значение языкового знака, символизация резко расширяет область его смысла. Такова, например, символика «свечи» и «книги» в

контексте романной судьбы Анны Карениной. Эти символы, не будучи аллегориями, не могут быть однозначно расшифрованы, однако в рамках художественного целого актуализация их смысла не представляет существенных затруднений.

Гротеск противоположен аллегории и предполагает игру значениями первичного языка, приводящую к вытеснению смысла, к замещению его субъективной значимостью. Этой игрой манифестируется субъективность некоторого текстопорождающего сознания — коллективного или индивидуально-го¹. Исчезновение носа в одноименной повести Гоголя не несет в себе никакого определенного смысла и поэтому не подлежит дешифровке, однако оно обладает впечатляющей субъективной значимостью — весьма различной для майора и цирюльника, для героя и автора.

Перечисленные явления трансформации первичной знаковой системы могут встретиться рядом в одном и том же тексте. Однако уникальный художественный язык данного литературного текста в целом всегда занимает семиотически определенную позицию по отношению к его естественному (национальному) языку. По этому конструктивному принципу стили могут быть типологизированы как аллегорические, эмблематические, символические и гротескные.

Все то, что входит в состав неповторимого стиля в качестве его повторяющихся, воспроизводимых, типологических начал, может быть названо поэтикой произведения. Она далеко не сводится к особенностям его иносказательности, включая в себя жанровые и иные аспекты художественной организации произведения. Именно эта сторона литературы, строго говоря, и является непосредственным предметом теоретического ее познания — предметом поэтики как научной дисциплины.

§ 2. Структура художественного текста

Функционирование в культуре языков, представленных одним единственным текстом, составляет своего рода семиотический парадокс искусства. Если обычный текст с точки зрения семиотики характеризуется своей синтагматикой (взаиморасположением знаков), а язык — парадигматикой (их вариативностью), то знаковая сторона литературного произведения характеризуется и тем и другим в равной степени.

¹ О соотношении «карнавального гротеска» и «гротеска романтического» см.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

Парадигматика естественного языка раскрывается во множестве текстов, разворачивающих и закрепляющих в нашем языковом сознании вариативные наборы словоупотреблений — альтернативных в том или ином отношении. Язык внутренней речи автора, на котором он высказывается своим произведением, от воспринимающего сознания скрыт. Однако парадигматика художественного «монотекстуального» языка выявляется благодаря многослойности произведения искусства¹; она состоит в семантической эквивалентности синтагматически разнородных уровней его организации.

Иначе говоря, различные «этажи» художественной конструкции *эквивалентны* по своему смыслу и *равнопротяжены* тексту. Последнее означает вовлеченность в структурные связи каждого слоя всех без исключения знаковых единиц данного текста. Наличие нескольких равнопротяженных уровней организации высказывания создает эффект взаимоналожения и взаимокорректировки нескольких «синонимических» текстов (субтекстов). Этот эффект, отсутствующий в обычной речи, и дает ключ к уникальному художественному языку произведения искусства как сверхсложного семиотического явления.

Первое обнаружение такого рода субтекстов состоит в разграничении двойкой синтагматической организованности знакового материала литературных произведений: *субъектной* (кто говорит и как говорит) и *объектной* (что говорится и о чем). Такое размежевание было последовательно осуществлено и введено в литературоведческий обиход Б. О. Корманом².

Объектную и субъектную организации художественного текста ни в коем случае не следует смешивать с гносеологическими понятиями «объективности» и «субъективности». Любое первичное языковое высказывание принадлежит какому-нибудь речевому субъекту и привлекает внимание адресата к какому-нибудь объекту речи. Такова специфика самого знакового материала литературы как искусства слова. Тогда как произведения изобразительного искусства при всей своей несомненной субъективности наделены только объектной организацией; музыкальные — только субъектной.

Объектная организация структурных отношений вторичной знаковой системы обращена непосредственно к внутреннему зрению читателя. Эта нелингвистическая упорядоченность семантики лингвистических единиц речи есть не что

¹ См.: Гартман Н. Эстетика. — М., 1958; Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962.

² См.: Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972; и др. работы этого ученого.

иное, как организация ментального созерцания читателем воображаемой реальности произведения.

Субъектная организация литературного произведения состоит в лингвистической упорядоченности лексических, синтаксических и фонологических языковых единиц, обращенной к внутреннему слуху и внутренней речи читателя. Первостепенная проблема субъектной организации художественного текста — словами М. М. Бахтина — «проблема взаимоотношений изображающей и изображенной речи»¹.

Синтагматическая организованность текста означает его сегментированность: сжатие, уплотнение знакового материала в знаковые комплексы (более сложные структурные единицы) и конструктивное размежевание таких комплексов в рамках целого высказывания.

1. Структура объектной организации

Конструктивную основу объектной организации литературных текстов составляет последовательность *эпизодов*, «отличающихся друг от друга местом, временем действия и составом участников»². Иными словами, художественно значимой структурной единицей этого уровня сегментации целого выступает участок текста, характеризующийся тройственным единством: а) места, б) времени и в) действия, — точнее состава актантов (действующих лиц или сил).

Граница двух соседних эпизодов знаменуется переносом в пространстве, перерывом во времени или переменной в составе персонажей (появление, исчезновение актантов). Каждый такой разрыв в объектной организации текста выступает структурообразующим знаком вторичной знаковой системы. Он образует некий микроконтекст словарных значений, обретающий вследствие своей выделенности и сопоставимости с другими эпизодами некоторый особенный смысл.

Факультативными сигналами границы эпизодов служат абзацы. Далеко не всякий сдвиг текста (абзац), знаменующий паузу в высказывании, свидетельствует о сдвиге в системе эпизодов, однако начало нового эпизода, как правило, совпадает с абзацем. Это правило знает нечастые, но всякий раз художественно значимые исключения. Столь же значима имеющая порой место размытость границ между эпизодами, возникновение вставных или «нулевых» (внесобытийных) эпизодов.

¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 288.

² Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. — М., 1970. — С. 54.