

ИЗ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ С.Н. БРОЙТМАНА

С.Н. Бройтман

ИЗ СТАТЕЙ, НАПИСАННЫХ ДЛЯ СЛОВАРЯ «ПОЭТИКА»

Историческая поэтика – научная дисциплина, изучающая *генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники* – как они проявляются в эволюции *содержательных художественных форм*. Она основана во второй половине XIX – начале XX вв. крупнейшим русским филологом А.Н. Веселовским, предшественниками которого был ряд немецких ученых, прежде всего – В. Шерер.

ИП связана с поэтикой теоретическими отношениями дополнительности. Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их синхронический, понятийно-логический анализ, то ИП изучает художественную литературу и ее категориальный аппарат в их диахронии – происхождении и развитии.

При этом дело не сводится к изучению *формы* или *языка* художественной литературы в историческом освещении, как склонны понимать Веселовского исследователи структуралистской ориентации. См. типичное для этой школы утверждение: «Историческая поэтика изучает, прежде всего, поэтические формы и категории (“язык” художественной литературы в самом широком понимании этого термина) в становлении и исторической логике их формирования»¹. Основатель ИП понимал ее предмет шире и задачу новой ветви поэтики видел в том, чтобы «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым

новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие»². По другой формулировке, задача исторической поэтики – «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»³.

Согласно такому подходу, развитому М.М. Бахтиным, предмет ИП не сводится к генезису и эволюции художественных форм, но включает в себя и содержание эстетической деятельности, то, что ученый называл «эстетическим объектом», то есть произведением в его целом, не равным его «тексту»⁴. Важную роль в становлении ИП сыграло проведенное М.М. Бахтиным разграничение архитектурных форм (входящих в эстетический объект) и форм композиционных, которые в него не входят, являясь способами организации материала, а потому носят служебный характер⁵. Учет этого различия способствует более строгой дефиниции предмета ИП.

Родившаяся в эпоху кризиса нормативной поэтики и философской эстетики, ИП, по формулировке своего создателя, стремится снять все противоречия теории исторически, или выяснить «сущность поэзии – из ее истории»⁶. По Веселовскому, метод дисциплины одновременно – *исторический*, способный «отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии – вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров»⁷ и *сравнительный*: он понимается как «развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах в видах достижения возможно полного обобщения»⁸.

Примером односторонних и неисторических обобщений была для Веселовского эстетика Гегеля, в том числе его теория литературных родов, построенная только на основании фактов древнегреческой литературы, которые были приняты за «идеальную норму литературного развития вооб-

ще»⁹. 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, а также выявить большие стадии литературного процесса, «повторяющиеся, при стечении одинаковых условий, у разных народов»*¹⁰.

У основателя ИП в самой формулировке ее метода была задана взаимодействие двух аспектов – исторического и типологического. После Веселовского будет меняться понимание соотношения этих аспектов, они начнут рассматриваться более дифференцированно, акценты будут смещаться на генезис (О.М. Фрейденберг) или типологию (М.М. Бахтин), но взаимосвязь исторического и типологического подходов останется определяющей чертой новой науки.

В XX веке новые импульсы развитию ИП дали труды О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Э.Р. Курциуса, А.В. Михайлова, С.С. Аверинцева. Особая роль принадлежит М.М. Бахтину, который теоретически и исторически эксплицировал важнейшие понятия становящейся науки – «большое время» и «большой диалог», или «диалог в большом времени», эстетический объект, архитектурная форма, «память жанра» и др.

Одна из первых задач ИП – выделение больших стадий или исторических типов художественных целостностей с учетом «большого времени», в котором протекает медленное формирование и развитие эстетического объекта и его форм. 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 после работ Э.Р. Курциуса принята трехчастная периодизация.

Первая стадия развития поэтики, именуемая исследователями по-разному (эпоха синкретизма, дорефлексивного традиционализма, архаиче-

ская, мифопоэтическая), охватывает трудно исчислимые временные границы от возникновения «предыскусства» до классической античности. Вторая стадия (эпоха рефлексивного традиционализма, традиционалистская, риторическая; эйдетическая поэтика) начинается в VII–VI вв. до н. э. в Греции и в первых веках н. э. на Востоке. Третья (нетрадиционалистская, индивидуально-творческая, поэтика художественной модальности) начинает складываться с середины XVIII в. в Европе и начале XX в. на Востоке и длится по сегодняшний день.

С учетом своеобразия этих больших стадий художественного развития ИП изучает генезис и эволюцию эстетического объекта и его архитектурных форм – субъектной структуры (отношений автора, героя, слушателя-читателя), словесного художественного образа и стиля, родов и жанров, сюжета, эвфонии в широком смысле слова (ритмики, метрики и звуковой организации).

ИП – еще молодая, становящаяся наука, не получившая сколько-нибудь завершенного статуса. До сих пор не существует систематического изложения ее основ. Попытка сделать это в учебных целях была предпринята в нашей работе «Историческая поэтика» (2001).

Лит.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972; Бахтин М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Curtius E-R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1954; Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989; Целостность литературного

произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.

Лирика – род литературы, одна из трех (как правило) основных, заложенных в природе литературного творчества и его материала, возможностей создания произведения, структурирования эстетического объекта и организации композиционно-речевых форм.

Представления о сущности и специфике Л. радикально менялись в процессе перехода от одной из трех стадий развития литературы (см.: *историческая поэтика*) к другой. В античности под Л. понимали одну из простых исполнительских форм: *пение* стихотворного произведения с музыкальным сопровождением в отличие от *рассказа и ролевой игры*¹¹. По представлениям античных авторов, Л. («дифирамб», «мелическая поэзия») – высказывание самого поэта¹², а говорящий в ней «<все время остается> собой и не меняется»¹³.

В новое время Л. была осознана как литературный род, характеризующийся содержательно-структурным принципом «*субъективности*». Согласно Гегелю, наиболее последовательно выразившему эту концепцию, в Л. «не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание»¹⁴. Здесь «не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое *единство*, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета»¹⁵. Поэтому в Л. «чувство и рефлексия вовлекают *внутрь* себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова»¹⁶.

Однако концепция «субъективности» не отвечала на все вопросы, касающиеся природы Л., а расплывчатость термина не способствовала четкости дефиниции этого рода литературы. Уже романтики видели не-

возможность объяснить Л., исходя из одного принципа, и заговорили о множественности родовых критериев. Так, Ф. Шлегель, помимо определения лирики как «поэзии чувства», в отличие от эпоса – «поэзии созерцания»¹⁷, устанавливает дефиниции родов по признаку «праисточника чувства»: эпос – чистое воспоминание, лирика – внутреннее томление, драма – истинное вдохновение¹⁸. Затем основанием деления родов выступает их соотнесение с телом (драма), душой (эпос) и духом (лирика)¹⁹. Наконец, подходя к литературным родам с точки зрения их места в структуре целого (поэзии), он выделяет: исходный пункт (эпос), среднюю область (лирика) и вершину органического развития в поэзии (драма)²⁰. Это было начало кризиса концепции субъективности Л., породившего более поздние попытки пересмотреть традиционную триаду родов, либо вообще отказаться от деления на роды²¹.

Выходом из этого кризиса стало начавшее складываться в XX в. понимание Л. как рода литературы, отличающегося *специфическим типом субъектной архитектоники* – такого рода отношением субъектов эстетического события, при котором между ними отсутствует **внешняя** граница, но автор должен «утончиться до чисто-внутренней венаходимости герою»²².

При всем различии подходов, три названные дефиниции Л. составляют системное единство, нуждаются друг в друге и даже содержатся одна в другой, ибо описывают исторические формы Л. с разных точек зрения. Субъектная архитектоника, позднее других осознанная наукой, представляется самой универсальной особенностью Л., проливающей свет как на ее внутреннюю структуру, так и на ее отличия от других родов литературы.

Согласно данным исторической поэтики, исходной формой отношения субъектов в Л. была слабая расчлененность автора, героя и слушателя (см. *Субъектный синкретизм*), порожденная нечеткой отчлененностью в фольклорно-мифологическом сознании и тексте «я» и «другого», автора и

героя, легкостью пересечения субъектных границ, еще не успевших отвердеть. В повествовательном фольклоре со временем автор (субъект) четко отделил себя от героя (объекта). Но в Л. такое разделение не совершилось, а вместо четких субъект-объектных отношений между автором и героем сохранились отношения субъект-субъектные (см. *Лирический субъект*). Платой же за сохранение субъектности оказался надолго сохранившийся в Л. синкретизм автора и героя, во многом определивший ее внутреннюю меру. Он сам изменялся, принимал разные формы, заставляющие относительно иных эпох говорить не о собственно синкретизме, а о нераздельности-неслиянности либо дополнительности, но лирика никогда не знала чистой объективации героя.

Специфическая для Л. форма отношений автора и героя породила своеобразие ее речевого строя. В ней – в силу необъективируемости героя и отсутствия его жестких (внешних) границ – субъект-субъектное напряжение создает концентрированную форму речеведения и взаимопроникновение двух голосов в слове. Результат этого – давно замеченные особенности лирического высказывания: выдвигание на первый план проявленного по сравнению с выраженным (Анандавардхана), сжатость и «внутренняя глубина выражения» (Гегель), семантическая осложненность (Б. Ларин) и особая форма двуголосия.

Изначальным носителем лирического двуголосия было *пение* – архаическая форма высказывания, основанная на «инверсии» голоса и воспроизводящая неотделимые друг от друга голоса поющего и божества-духа, к которому обращена речь. Позднее в Л. пение трансформировалось в собственно стихотворный ритм, который тоже «возможен как форма отношения к другому, но не к самому себе»²³. Поскольку «отношение к самому себе не может быть ритмичным, найти себя в ритме нельзя»²⁴, то лирик в ритмической речи находит и формирует «другого» («героя»). Так же он обращен к «другому» в поэтической эвфонии: звуковая организация

стихотворения, понятая в эпоху риторики как «украшение», изначально была, подобно ритму, реакцией автора на реакцию героя. В наиболее архаической форме звуковой организации – *анаграмме* – и непосредственная связь звука со смыслом, и его ориентация на «другого» особенно очевидны. Многократно повторяя звуки, составляющие имя духа или божества, к которому обращен гимн, анаграмма семантизировала эти звуки и через них весь текст, оформляя его как своеобразное заклинание. Впоследствии прямая связь звука со смыслом распалась (хотя и не была совсем забыта), сплошная звуковая вязь стиха расчленилась на отдельные формы – звукоподражания, аллитерации, ассонансы, рифмы, ставшие всего лишь «украшениями», затвердевшей формой, в которой смысл дремал, ожидая своего пробуждения.

Реакция автора на реакцию героя дает нам ключ к пониманию и языка, и художественного мира лирического произведения.

Существует точка зрения, согласно которой слово в Л. «довлеет» одному языку и одному языковому сознанию²⁵, а многозначность лирического слова качественно иная, чем у слова прозаического: «Как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), – это взаимоотношение, во всяком случае, не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами»²⁶. Последнее, несомненно, так. Однако позже было замечено, что «диалог свойствен поэзии не меньше, чем прозе, но направлен не на реальное, а на собственно поэтическое разноречие»²⁷. И действительно, потенциальное многоголосие Л. укоренено в ее исторических образных языках.

Первым к пониманию этого приблизился А.Н. Веселовский, открывший наличие в поэзии двух качественно своеобразных и разностадиальных образных языков – параллелизма и тропа (см. *Психологический па-*

раллелизм, Тропы), отличающихся друг от друга своей модальностью и исторической семантикой. Завершая исследование развития форм образности, он писал: «Метафора, сравнение дали содержание некоторым группам эпитетов; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего словаря и его образов»²⁸. В последнее время наука начала нащупывать еще более древний, чем параллелизм, образный язык кумуляции, основанный на рядоположении, сочинительном присоединении друг к другу внешне самостоятельных, но внутренне семантически тождественных друг другу слов-образов. Архетипические формы кумуляции, параллелизма и тропа даны последующим эпохам художественного развития как имманентно содержательные образные языки

С возникновением своих первичных форм лирический образ перестал быть моноструктурным, он получил возможность заговорить на взаимосоотнесенных – *мифопоэтических* (кумуляция, параллелизм) и *понятийном* (троп) языках. В лирике эпохи синкретизма перед нами только начало этого процесса. Здесь наметилась субъектная рефлексия и различение и соответствующая ей рефлексия образная, но это лишь симптомы «рефлексивной революции», которая откроет новую эпоху поэтики. Фольклор еще не выработал чисто рефлексивного субъекта и чистых форм иносказания, а троп в нем только «иное сказывание» (О.М. Фрейденберг) традиционных формул параллелизма и их семантики. В интересующем нас аспекте эпоха риторической (эйдетической) поэтики – время, когда фигуральный язык тропа приобретает самостоятельную ценность и даже совершает экспансию, претендуя на то, чтобы стать единственным языком поэзии. Эта экспансия отразилась и на самосознании литературы: не случайно античные и средневековые риторика и поэтика – теории именно тропов и фигур. На самом же деле троп (осознающийся в эпоху риторики как субстрат поэтического языка) никогда не был изолированным художе-

ственным явлением, а тропеическое слово всегда было более или менее открыто и чувствительно к своей подпочве – синкретическому образному языку кумуляции и параллелизма.

Решающим событием в процессе взаимодействия образных языков стало рождение – уже в третью (неканоническую) эпоху поэтики – «простого» или «нестилевого» слова²⁹. По определению другого ученого, «простое слово вообще выходит за границы какого-либо определенного стиля, уже не является “стилем”, но именно противостоит ярко выраженному стилю как простой язык самой реальности»³⁰. Это означает появление качественно нового типа образного языка. Если троп имел заранее предрешенную условно-поэтическую модальность и предписанную стилевую окраску, то «простое» слово свободно от предписанного стилевого ореола (который рождается в нем каждый раз заново из контекста) и имеет не переносное (условно-поэтическое), а прямое значение, претендуя на то, чтобы быть воспринятым как некая безусловная реальность. Этим «простое» слово перекликается с мифологическим, по существу же они выступают по отношению друг к другу как дополнительные противоположности, представляя собой два предела исторического развития поэтического языка.

Трансформировав замкнутую систему риторического языка, «простое» слово активизировало взаимодействие и взаимоосвещение исторических языков лирики. Встретившись с «простым», традиционно-поэтическое слово потеряло свой самодовлеющий характер и оказалось лишь одним из мыслимых языков. Оно перестало быть только изображающим, но вольно или невольно предстало и как изображенное. Но и «простое» слово на этом фоне оказалось вынужденным увидеть себя не как саму реальность, а как определенный *язык* этой реальности. Впервые в истории Л. складывается ситуация, когда в ней нет единого языка, внутри которого было бы локализовано творческое сознание автора: оно напряженно

живет на границах «простого», условно-поэтического и вновь ставшего актуальным (особенно в поэзии XX в.) мифологического слова.

Только учет своеобразия субъектной и образно-языковой природы Л. позволяет адекватно понять мир лирического произведения – хронотоп и особого рода событийность и сюжетность, обуславливающие композицию. В лирическом произведении *соотнесены* две ситуации: начальная (фиксированная) и конечная (меняющаяся), а лирическое событие – итог их подвижного отношения, состоящий в переходе субъекта речи от простой рефлексии к акту самосознания³¹. Этот переход есть не что иное, как качественное изменение статуса лирического субъекта: бывший в начальной ситуации *героем*, укорененным внутри события и не имеющим на него точки зрения извне, лирический субъект в конечной ситуации самосознания реализует свою *авторскую* ипостась, позволяющую ему не только изнутри видеть событие, но и завершить его извне с внежизненно активной (М.М. Бахтин) позиции.

Лит-ра: *Аристотель*. Поэтика // *Аристотель*. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984; *Asmuth B.* Aspekte der Lyrik. Westdeutscher Verlag, 1976; *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2003; *Бройтман С.Н.* Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Винокур Г.О.* Понятие поэтического языка // *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959; *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974; *Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978; *Ларин Б.А.* О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды) // Русская речь. Новая серия. 1. Л., 1927; *Мандес М.И.* Эпос, лирика и драма. К вопросу о классификации поэзии. Одесса, 1915; *Овсяннико-Куликовский Д.М.* Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества Т. 2. Вып. 2. Харьков, 1911; *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977; *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zürich und Frieburg, 1968; *Тамарченко Н.Д.*

Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 347–355.

Параллелизм психологический – образный и архитектурный принцип народной поэзии, отражение древнейшей (синкретической) стадии художественного развития, через которую прошли литературы всех народов. Заслуга научного описания и теоретического осознания этого типа образа принадлежит А.Н. Веселовскому.

Самым архаическим ученым считал *двучленный П.* 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»³².

Из *двучленного П.* развились, по Веселовскому, другие его формы. *Многочленный П.* возник из *двучленного* путем «одностороннего накопления параллелей, добытых притом не из одного *объекта*, а из нескольких *сходных*»³³. Можно сказать, что перед нами первый «кризис» параллелизма, «открывающий возможность выбора» и «указывающий на большую свободу движения»³⁴.

Одночленный П. сыграл не менее важную роль в развитии поэтической образности. Его простейший вид – «тот случай, когда один из членов параллели (человеческий план – *С.Б.*) умалчивается, а другой является ее показателем». Одночленный параллелизм не разрушает образность, а «выделяет и развивает ее»³⁵. В частности, из таких коротких *одночленных* формул развились *символы* народной поэзии. Генетическая связь с *двучленным П.* и воплощенным в нем народным преданием отличает символ «от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен

народно-поэтический параллелизм»³⁶. Символ по своему генезису принадлежит к П., то есть он гораздо древнее *тропов* и сам тропом не является.

Завершает эволюцию П. *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». По 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»³⁷. Такова последняя форма синкретического типа образа. В ее внутренней структуре запечатлено то усилие, которое делает эстетическое сознание в своем стремлении начать ясно различать предметы. После отрицательного П. начинается качественно новая стадия развития художественного образа, основанная уже не на принципе синкретизма, а на принципе различения (см. *тропы*).

С точки зрения исторической поэтики, П. является образной формой, в которой воплотилась эволюция эстетического сознания от чистого синкретизма (см. *кумуляция*), при котором образ имел прямой и не фигуральный смысл, – к художественному иносказанию. В П. «дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною, и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов. А о *сопоставлении* по признаку действия, движения»³⁸. В П, таким образом, нет ни абсолютного тождества, ни полного различения, и такая смысловая структура – феномен исторически возникший: в нем запечатлелись отношения, которые могли сформироваться только на определенной стадии развития образного сознания.

А.А. Потебня считал, что эта образная форма («параллелизм выражения») несет в себе идею единства человека и природы в тот исторический момент эволюции, когда эта идея перестала быть сама собой разумеющейся: выраженность обоих членов параллели говорит о том, что тождество здесь стремится быть *представленным*, разыгранным; следовательно, уже нуждается в доказательстве³⁹.

Если использовать выработанное индийской поэтикой разграничение «выраженного» и «проявленного», то в П. *выраженным* является различие: оба сопоставляемых явления (природа и человек) в своей внешней форме самостоятельны, разделены в пространстве текста и связаны сочинительной (а не подчинительной) связью. Но *проявляемым*, то есть самой возможностью существования этого выраженного различия, здесь является именно синкретизм. Синкретизм в параллелизме исторически и логически первичный и более глубокий смысловой пласт, чем различие, тогда как последнее еще не обладает самоценностью и является лишь «внешней» формой, под которой зияет еще «допараллелистская», кумулятивная архаика. Сказанное помогает понять историческую семантику П. и его место между чистым синкретизмом кумуляции и чистым различием тропа.

Лит-ра: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – нач. XX вв. в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997; Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940; Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978; Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

Символ в художественной литературе – тип образа, который в отличие от тропа имеет прямой предметный смысл, разворачивающийся в бес-

конечный спектр значений (по определению А.Ф. Лосева, «символ – функция бесконечности»).

Хотя С. появился уже в древнем искусстве, возникновение его теории разные исследователи возводят к античности (А.Ф. Лосев), к трудам Августина (Ц. Тодоров), но все согласны в том, что современное его понимание было заложено на рубеже XVIII–XIX вв. (в немецкой классической философии, у Гете и в романтической эстетике). В немецкой философии стимул развитию теории С. дали гносеологические проблемы. И. Кант, поставив вопрос о том, как возможно подведение наших чувственных созерцаний под чисто рассудочные понятия, постулировал существование чего-то третьего, что было бы однородно и с интеллектуальным, и с чувственным. Это «третье» философ отличал от образа вообще и называл «трансцендентальной схемой»⁴⁰. Позже Шеллинг предложил различать категории, промежуточные между образом и схемой: к ним он отнес и С. По Шеллингу, схема – это способ изображения, при котором общее обозначает особенное. В аллегории, напротив, особенное обозначает общее. Образ – чистое особенное. С. же – синтез того и другого: в нем ни общее не обозначает особенного, ни особенное – общего, но то и другое – едины⁴¹. Позже Лосев пояснил, что в С., как и в понятии, видовое явление подводится под некоторую общность, но это явление «не погибает, не понимается как-то переносно, но оно сконструировано по определенному закону, оно так же реально, как и та общность, под которую оно подведено»⁴². Происходит это потому, что С. является не отвлеченной идеей, а порождающей моделью всех выводимых из него конкретностей.

Эстетическая теория С. была развита европейскими и русскими символистами. Ш. Бодлер интерпретировал идею Э. Сведенборга о мистических «соответствиях» (correspondances), имеющих основание в единстве мира и являющихся чем-то большим, чем простое сходство: в корреспондирующих феноменах «высвечиваются не случайные совпадения, но некое

общее для них, сквозящее всегда и везде сущностно-ноуменальное начало»⁴³.

В этом принципиальное отличие С. от тропов, слов, употребляемых в переносном значении и основанных на простом сходстве (метафорические тропы) или на внешней сопричастности (метонимические тропы). Как показали специальные исследования⁴⁴, символ по своему генезису восходит к иному, более архаическому, чем тропы, субстрату. Если тропы обязаны своим возникновением развитию понятийного мышления⁴⁵, то С. – одна из форм архаического одночленного параллелизма, т.е. еще допонятийная, синкретическая выразительная форма. Поэтому она и может стать выражением идеи не внешнего сходства явлений, а нерасчленимого единства мира.

С. не только связан с нерасчленимым мировым целым, но это способ выражения «невыразимой» другими средствами целостности мира; в этом смысл и внесмысловая активность его неисчерпаемой многозначности. Внутри себя С. тоже являет единораздельную цельность конкретного и всеобщего. В нем предметный план имеет самостоятельное значение, а не является лишь служебным моментом по отношению к универсальному. «Несмотря на скрытый смысл того или иного символического произведения, непосредственное, конкретное содержание его всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование»⁴⁶. Если же предметный план теряет свою самоценность, С. умирает, превращаясь в более плоскую образную форму – аллегорию, олицетворение или эмблему.

В философии Ф. Ницше и эстетике русского символизма складывается концепция Бога и Художника как живого С., снимающего своей личностью оппозицию единства и множественности, содержания и формы⁴⁷. Если у Белого традиционная теория С. обновляется благодаря введению в

его структуру живого субъекта («я»), то у Вяч. Иванова – за счет актуализации «другого». Говоря об общеизвестных признаках этого типа образа – его связующей природе, отличии от иероглифа и аллегии, самоценности предметного плана («принцип верности вещам») и восхождении «от реального к реальнейшему», неисчерпаемости и бесконечности смысла, – Вяч. Иванов все это считает необходимым, но недостаточным, если нет главного – «если я <...> не умею заставить самое душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины, петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, если мой слушатель только зеркало, только отзвук, только вмещающий»⁴⁸.

Это главное качество С. основано, по Вяч. Иванову, на том, что он – не способ познания, а путь любовного проникновения, то есть «некий трансцензус субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое “я” не как объект, а как другой субъект»⁴⁹. Здесь почти формулируется то не объектное (не овеществленное), а субъектное понимание формы, которое ляжет в основание эстетики М.М. Бахтина.

Лит-ра: *Аверинцев С.С.* Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971; *Белый А.* Эмблематика смысла // *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 1; *Иванов Вяч.* Две стихии в русском символизме; Мысли о символизме // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994; *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930; *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Тодоров Ц.* Теории символа. М., 1999; *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966.

Тропы (от греч. tropos – поворот) – слова, употребляемые в переносном значении. Начиная с древних и средневековых риторик и поэтик (ан-

тичной, индийской, арабской), Т. принято считать отличительным признаком поэтического языка. Античные авторы различали Т. и *фигуры* речи (см. *Фигуры*). Индийские поэтики рассматривали их в составе «украшений»-аланкар, а арабские – в составе «бади», новых форм выразительности, отличающихся от традиционных. Из древних и средневековых поэтик в сегодняшнюю науку и в учебные и справочные пособия перешла традиция неисторического и абсолютизирующего подхода к Т. как квинтэссенции художественной образности вообще.

Но наука в конце XIX – начале XX века выяснила, что Т. – исторически возникший тип образа. Им предшествовал более архаический образный язык кумуляции и параллелизма, в котором слово имело мифологически буквальное, но очень широкое значение и не знало деления на прямой и переносный смыслы. С точки зрения исторической поэтики, появление Т. стало возможным лишь после *отрицательного параллелизма*, когда сознание человека вышло «из смутности сплывающих впечатлений к утверждению единичного»⁵⁰. Выражением этой новой, не мифологической, а художественно-понятийной стадии развития образного сознания и стал образный язык Т. – слов, имеющих переносный смысл.

По тому, как совершается перенос значения, Т. традиционно принято делить на метонимические и метафорические. В *метафорических* Т. признаки одного предмета переносятся на другой на основании какого-либо *сходства* между ними. Древний синкретизм здесь превратился в простое сходство. В *метонимических* тропах сходства между предметами нет, а основанием переноса значения становится наличие каких-либо *отношений* («смежности») между ними. Здесь древняя буквальная сопричастность стала простой связью.

Метонимические Т. (собственно метонимия и синекдоха) основаны на предметной, количественной, пространственной, временной или причинной связи смежности между предметами. Иной принцип дейст-

вует в метафорических тропах (самой метафоре, сравнении, олицетворении, аллегории, метафорической перифразе), основанных на сходстве.

Наиболее аналитический из метафорических тропов – *полное* сравнение, включающее в себя: 1) то, что сравнивается (субъект сравнения); 2) то, с чем сравнивается (объект сравнения) и 3) сравнительную частицу (как, словно, будто). В отличие от синкретического параллелизма, в полном сравнении все расчленено и как бы разложено по полочкам (поэтому Веселовский называл его «прозаическим актом сознания, расчленившего природу»⁵¹).

В отличие от полного трехчленного сравнения, чистая *метафора* одночленна: в ней присутствует лишь объект сравнения, но опущен его субъект. Это делает метафору недосказанной и загадочной, в ней один смысл просвечивает через другой.

Между чистым (трехчленным) сравнением и чистой (одночленной) метафорой располагаются переходные типы. Таково *сравнение, выраженное творительным падежом*). В нем два члена: субъект и объект, но нет сравнительной частицы, из-за чего обе части не так четко отделены друг от друга, как при полном сравнении, и даже переходят друг в друга, почему такое сравнение называют *творительным превращения или метаморфозы*. Адекватный перевод такого оборота на другой язык, не имеющий соответствующей грамматической формы, – невозможен. Это, очевидно, самый древний из видов сравнения. Потебня считал, что он – отражение того этапа мифологического сознания, когда люди действительно верили в метаморфозы, а превращение воспринималось не как поэтическая условность, а как самая настоящая реальность⁵². Эта семантика сохраняется в данном типе образа по сей день, что и обуславливает специфику его употребления.

Другой переходный тип – *сравнение, выраженное родительным падежом (генитивное сравнение или сравнение-метафора)*. В нем тоже есть лишь два члена – субъект и объект сравнения, но нет сравнительной час-

тицы, благодаря чему обе части настолько тесно проникают (хотя и не превращаются) друг в друга, что становятся как бы одним неразложимым, но и не слитым до конца целым, приближаясь к метафоре. Это наиболее молодой из типов сравнения.

Разновидностью метафоры является *метафорическая перифраза*, при которой прямое название предмета соседствует с его иносказательным описанием или заменяется им. Другой разновидностью метафоры является *олицетворение* – перенос признаков человека на природу или неодушевленные предметы. Олицетворение как бы снимает границу между природой и человеком, но делает это не буквально, а переносно, условно-поэтически, уже зная о существовании этой границы, в отличие от параллелизма, который ее не предполагает.

Внешне на олицетворение может быть похожа *аллегория*. В ней тоже человеческими чертами могут наделяться явления природы, неодушевленные предметы и даже отвлеченные понятия. Главная особенность аллегории в том, что в ней образ не имеет самостоятельного значения – он лишь иллюстрирует какую-либо идею, делая ее более наглядной и зримой. Аллегория – наиболее условный и абстрактный из перечисленных Т. От нее следует принципиально отличать символ (*см. Символ*), не являющийся тропом, и такое сложное, уже не чисто словесное образование, как эмблема (*см. Эмблема*), в которой образ состоит из графического изображения, надписи под ним и подписи (каждый элемент и все целое здесь требует толкования, для выявления той идеи, которая здесь заложена).

Лит.: Античные теории языка и стиля. Л., 1936; *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940; *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982; *Потебня А.А.* Из запи-

сок по теории словесности. Харьков, 1905; *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914; Теория метафоры. М., 1990.

Историческая поэтика

- ¹ *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 3.
- ² *Веселовский А.Н.* О методе и задачах истории литературы как науки // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 52.
- ³ *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Там же. С. 493.
- ⁴ *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном произведении // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 17.
- ⁵ Там же. С. 20–22.
- ⁶ *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 54.
- ⁷ *Веселовский А.Н.* Задачи исторической поэтики // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 299.
- ⁸ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 47.
- ⁹ Там же. С. 243.
- ¹⁰ Там же. С. 46.

Лирика

- ¹¹ *Asmuth В.* Aspekte der Lyrik. Westdeutscher Verlag, 1976. S. 133.
- ¹² *Платон.* Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М., 1971. С. 175–176.
- ¹³ *Аристотель.* Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 648.
- ¹⁴ *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 504.
- ¹⁵ Там же. С. 500.
- ¹⁶ Там же. С. 514.
- ¹⁷ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. М., 1983. С. 61.
- ¹⁸ Там же. С. 368–369.
- ¹⁹ Там же. С. 331–332.
- ²⁰ Там же. С. 355.
- ²¹ См.: *Верли М.* Общее литературоведение. М., 1957. С. 98–111; *Овсянико-Куликовский Д.М.* Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 2. Вып. 2. Харьков, 1911; *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zürich und Frieburg, 1968; *Тимофеев Л.И.* О систематизации основных понятий теории литературы // Литература в школе. 1955. № 2.
- ²² *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 230.
- ²³ Там же. С. 192.
- ²⁴ Там же. С. 191.
- ²⁵ *Бахтин М.М.* Слово в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 98–99.
- ²⁶ Там же. С. 141.
- ²⁷ *Хаев Е.С.* Болдинское чтение. Нижний Новгород, 2001. С. 125.
- ²⁸ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 194.
- ²⁹ *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1964.
- ³⁰ *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 28.
- ³¹ *Тамарченко Н.Д.* Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 349–354.

Параллелизм психологический

- ³² *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 133.
- ³³ Там же. С. 175.
- ³⁴ Там же. С. 176.
- ³⁵ Там же. С. 177.
- ³⁶ Там же. С. 179.
- ³⁷ Там же. С. 188.
- ³⁸ Там же. С. 125–126.
- ³⁹ *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 3.

Символ

- ⁴⁰ *Кант И.* Критика чистого разума // *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 221–223.
- ⁴¹ *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 106.
- ⁴² *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 138.
- ⁴³ *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. М., 1993. С. 8.
- ⁴⁴ *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- ⁴⁵ *Фрейдберг О.М.* Образ и понятие // *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998.
- ⁴⁶ *Бальмонт К.* Горные вершины. М., 1904. С. 77.
- ⁴⁷ *Белый А. В.* Брюсов // *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. М., 1994. С. 353.
- ⁴⁸ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 192.
- ⁴⁹ *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Там же. С. 294.

Троп

- ⁵⁰ *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 188.
- ⁵¹ *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Там же.
- ⁵² *Потебня А.А.* Указ. соч.