

***Об исторической изменчивости природы слова и текста***

***Про історичну мінливість природи слова і тексту***

***Historical variability of the nature of the word and the text***

*В статье аргументируется мысль о том, что в различные исторические эпохи в рамках различных типов литературы слово и текст обладали различной природой. Эта идея рассматривается на материале истории литературы от Средневековья до нашего времени.*

*Ключевые слова: слово, текст, произведение, типы литературы, средневековая литература, риторичность, художественность, риторика, художественный мир.*

*У статті аргументується думка про те, що в різні історичні епохи в межах різних типів літератури слово і текст мали різну природу. Ця ідея розглядається на матеріалі історії літератури від Середньовіччя до нашого часу.*

*Ключові слова: слово, текст, твір, типи літератури, середньовічна література, риторичність, художність, риторика, художній світ.*

*This article supports the idea that in different historical periods within different types of literature the nature of the word and the text varied. This idea is based on the works on literature history from the Middle Ages till today.*

*Key words: the word, the text, the creative work, literature types, medieval literature, rhetorical character, artistic character, artistic world.*

История изучения литературного произведения показывает, что оно может рассматриваться как текст и как порождаемая текстом система образов, т.е. художественный мир. О такой двойственности природы произведения и о недопустимости сведения произведения к тексту писал

более трех десятилетий тому Ю.М.Лотман [1; 37]. По нашему убеждению, можно говорить даже о тройственности природы произведения: первой ипостасью, в которой воплощается произведение, является книга. Общеизвестно, что книга рядом своих особенностей способна существенно влиять на наше восприятие текста и – особенно – художественного мира, а потому является полноправным членом данной триады. Как соотносятся книга, текст и художественный мир?

Нетрудно заметить, что с движением от первого элемента к последнему мы переходим от материального к идеальному. Книга – материальный предмет (пусть даже и художественный, как обычно говорят о ней специалисты по теории книги), имеющий размер, вес, цвет, фактуру и проч. Текст, как известно, материально-идеален. Наконец, художественный мир – сугубо идеальное образование, возникающее в сознании читателя. Можно ли говорить об иерархичности в рамках данной триады? Думаю, можно: книгу человечество обрело в результате долгих поисков оптимального „хранилища” текста (вспомним, на чем только не писали люди, пока не появилась книга). Текст, в свою очередь, является „хранилищем” художественного мира. Следовательно, каждая предыдущая ипостась существует ради последующей, а каждая последующая является более важной, чем предыдущая. При этом необходимо иметь в виду то, что текст не всегда порождает систему образов; это свойственно далеко не только нехудожественным текстам, весьма часто с такими случаями мы встречаемся в лирике.

Эти и другие особенности со- и взаимоотношений трех ипостасей литературного произведения в плане синхронии достаточно известны и очевидны. Значительно слабее изучены и хуже осмыслены они в плане диахронии, едва ли не главная причина чему – наша извечная привычка модернизировать прошлое, считать, что и в прошлом, даже весьма отдаленном, явления обладали такой же природой, как и ныне. Эта привычка к модернизированию порождена не только недостаточной историчностью нашего мышления. Познание предполагает постижение универсалий, и чем они более всеобъемлющи, универсальны (прошу простить вынужденную тавтологию), тем более „научны” в наших глазах. Закономерность, период действия которой ограничен небольшим временным периодом, кажется нам малозначительной; подлинные открытия мы привыкли связывать с обнаружением извечных и вечных закономерностей. К этому подвигает нас и впечатляющий опыт развития

естественных наук, но тут мы, кажется, забываем об одном принципиальном отличии наук о природе от наук о культуре: если самые основы феноменов первой природы неизменны, то сущностные основы феноменов духовной культуры таковыми не являются хотя бы уже потому, что зависят от их понимания человеческим сознанием. Конечно, человек в разные эпохи своей истории по-разному понимал природу цветка или камня, но самая эта природа – уже в силу объективности их существования – в основаниях своих является неизменной. Сло́ва же, например, нет вне человека, оно существует только в человеческом сознании, а потому изменения в последнем неминуемо приводят к изменениям в природе слова. Изменения же в природе слова столь же неминуемо приводят к изменениям в природе текста. Эти изменения становятся особенно очевидными при диахроническом изучении литературы.

Как известно, Средневековье исповедовало представление о субстанциальной природе слова и текста, некогда подробно охарактеризованное на древнерусском литературном материале С.Матхаузеровой [2]. В религиозной культуре Средневековья «слово – еще *логос*, т.е. и слово-имя, и мысль, и содержание, *сущность*» [3; 213], а потому, как отмечает В.В. Колесов, оно служит предметом изучения и для грамматики, и для диалектики, и для богословия. Наиболее важно в нем содержание – то, что непосредственно связано с сущностью, субстанцией означаемого; слово же как имя, как форма этого содержания настолько же менее важно, насколько грамматика менее важна, чем богословие. Такой приоритет содержания вполне естествен для средневековой культуры, ибо в ней, по моему убеждению, за оппозицией «содержание – форма» легко просматриваются оппозиции более высоких уровней: «этическое – эстетическое», «внутреннее – внешнее», «душа – тело», «дух – плоть», «небесное – земное», «Божественное – человеческое», а в каждой из этих оппозиций для нее более важным и ценным является первый член, тогда как второй не только менее важен, но и откровенно подозрителен ввиду своей оппозиционности безусловно положительному первому. Понимание живой взаимосвязи этих оппозиций характерно для христианской мысли от самых ее начал. Так, размышляя о невзрачности плотского обличия Христа, Климент Александрийский говорит, что Христос сознательно избрал себе при воплощении невзрачный образ, чтобы Его телесная красота не отвлекала тех, кто слушает Его, от проповедуемых Им истин, духовная красота которых неизмеримо выше любой внешней красоты. И тут же выдающийся апологет

замечает: «Ибо всегда следует иметь дело не с лексикой, но с обозначаемым ею» [цит. по: 4; 242].

Слово и текст, трактуемые субстанциально, отбрасывали рефлекс своей сакральности и на свою материальную оболочку, придавая сакральность книге. В итоге книга становилась равноприродной иконе (вспомним характерный для Средневековья жест возложения Библии на голову больного как акт исцеления), а труд переписчика (который, кстати, считался в античном мире никчемным занятием рабов) – высоким искусством и подвижничеством во имя славы Божьей, к которому обращаются «средневековые иерархи, настоятели монастырей и писатели... (вплоть до Сергия Радонежского и Нила Сорского на Руси и Фомы Кемпийского на Западе» [5, 20].

Очевидно, что слово в его средневековом субстанциальном понимании и слово в его позднейшем конвенциональном понимании – это феномены, обладающие принципиально различной природой. Слово как имя – часть языка, слово как субстанция – часть Божьего мира (а в известном смысле – и весь Божий мир). Поэтому спор о словах во времена Ломоносова, Карамзина или Пушкина был спором о судьбе литературного языка, а аргументами в этом споре были абстрактные доводы, изложенные в трактате или статье, или «доводы к смеху», изложенные в пародии, сатире или эпиграмме, тогда как спор о словах еще во времена Никона и Аввакума был спором о судьбе мира Божьего, а значит – и о собственной судьбе, и последним аргументом в нем была добровольная мученическая смерть.

По этой же причине текст в средневековой литературе порождается не на основе языка, а на основе текстов-образцов; поэтому же новый текст здесь подвластен не писаным парадигмам языка и жанра, а некодифицированному канону, воплощенному в образцовых текстах; поэтому единицей текста в эту эпоху было не слово, а формула-синтагма, слово же как имя, как словоформа, по сути дела, неизвестно Средневековью. В известной работе В.В.Колесова о древнерусском литературном языке читаем: «Словоформы не сознавались как отдельно сопоставимые, самостоятельные единицы и потому варьировались, при этом возникало множество дублирующих по словесному оформлению выражений. Учитывая это принципиальное отличие средневекового текста от современного, для которого характерна относительная независимость слова от текста, можно понять и взаимную связанность понятий жанр и стиль, а также представление о «слишком широком понимании нормы» в средние века. Ни

стиль, ни норма не распространялись на отдельные словоформы, слова или звуки, столь дробных единиц лингвистического текста до XVII в. просто не знали. Это легко доказать ссылкой на словарную деятельность средневековых книжников и на тот факт, что морфема открыта научным языкознанием только в начале XIX в. Средневековые словари до конца XVI в., т.е. до создания „Азбуковника“, заняты истолкованием символов, т.е. ключевых слов традиционных формул, вынесенных из книжной речи. Таким образом, до начала XV в. у нас нет «стиля», а до середины XVII в. – и „нормы“ в современном их понимании” [6; 273].

Не зная слова как имени, Средневековье не знает и текста как *модели* реальности: текст для него – самая реальность. Поэтому-то русское Средневековье «могло себе позволить» не знать и не желать знать грамматику, риторику, поэтику, ибо они являются посредниками между текстом и реальностью. Поэтому-то даже европейское Средневековье, знавшее эти науки, могло «ассоциировать латинскую грамматику с дьяволом, поскольку она учит изменять слово *Бог* по числу» [7; 216].

Согласно современным представлениям, одним из главных свойств текста является отграниченность – свойство, присущее любой модели действительности. Но мы сказали, что в средневековой культуре текст – это не модель реальности, а самая реальность, которой отграниченность не присуща. Означает ли это, что тексту (следовательно, и произведению) в эту эпоху отграниченность не свойственна? Вопрос не столь абсурден, как может показаться на первый взгляд.

Как заметил Д.С.Лихачев, «понятие «произведения» было более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение – это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие в целом, и отдельные описания чудес, «похвалы», песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения могли принадлежать к разным жанрам...» [8; 75]. Такое представление о произведении парадоксально с современной точки зрения: произведением является весь текст, произведениями являются отдельные его части. Будучи произведениями, эти части были структурно завершенными, следовательно – самостоятельными, однако полный свой смысл они обретали в комплексе с другими. «В Древней Руси основной формой существования литературных памятников был сборник, а произведение воспринималось в окружении других сочинений, помещенных вместе с ним под одним переплетом. Сборник – это своеобразный симфонический оркестр, понять музыку

которого можно только тогда, когда внимательно вслушиваешься во все его партии» [9; 94].

Соответствие любого текста канону, пронизанность любого и каждого текста религиозной проблематикой (Д.С.Лихачев: „древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет – мировая история, и эта тема – смысл человеческого бытия” [10; 56]), сосуществование всех текстов в данном времени как одинаково современных, неразвитость и несущественность индивидуально-авторских признаков текста, построение нового текста на основе текстов-образцов, наличие богатого фонда «готовых слов» (от лаконичных формул-синтагм до развернутых «общих мест»), переходящих из текста в текст, - все это обуславливало схожесть текстов и схожесть установок, определявших их восприятие. В результате все тексты оказывались фрагментами одного большого текста – средневековой литературы. Границы отдельного текста были зыбкими и условными. Границы произведения были материальными границами книги, а значит, именно книга была тогда главной ипостасью литературного произведения.

Последующая секуляризация мышления проявлялась, среди прочего, в разрушении субстанциальной природы слова и становлении конвенциональной. Этот процесс имел общекультурное значение. В.П.Вомперский справедливо заметил, что «XVII – начало XVIII в. – это период, когда один тип письменно-литературной культуры сменялся другим» [11; 3]. Отныне слово становится «самим собой», т.е. тем, что усматриваем в нем мы, - словом-именем. Слово, ставшее именем, условным наименованием, привлекает внимание прежде всего своей формой; для писателя эпохи барокко важной оказывалась – в прямом противоречии с заветом Климента Александрийского – именно лексика, а не то, что она обозначает. В поэзии барокко привычной становится игра словом как словоформой (хрестоматийный пример: «Плутон – плут он» у Симеона Полоцкого) – игра неизвестная Средневековью, когда обыгрывались не формы и не слов, а *смысловые значения формул-синтагм*.

Существенно изменяется в связи с этим и природа текста. Его единицей становится теперь не формула-синтагма, а слово-имя, а потому главным началом и в природе текста становится уже не образно-содержательное, а словесно-формальное. Монахи обмениваются тривиальными по содержанию, но облеченными в стихотворную форму пространственными посланиями лишь ради того, чтобы явить свое умение писать с применением

размера и рифм, создать акrostих. В стихотворную форму перелагаются даже псалмы (ранее всегда переводившиеся прозой), что вполне закономерно многими было воспринято как кощунство: сакральное содержание облекалось монахом Симеоном Полоцким в лишённые сакральности формы, заимствованные из курсов поэтики. Наконец, вспомним, что весьма значимой оказывалась для поэтов барокко даже материальная форма текста: стихотворения пишутся ими в форме звезды, креста, пасхального яйца, солнца; буквы любовно выписываются не только чернилами, но и золотом, киноварью.

Слово, ставшее именем, условным наименованием, уже не связано напрямую с реальностью и не определяется непосредственно ею. Слово как имя регламентируется парадигмами грамматики, риторики, поэтики. Отныне «слово и реальность взаимодействуют не друг с другом, а с парадигмой, которая посредничает между ними» [12; 11]. Текст, единицей которого стало слово-имя, также отделяется от реальности. Но пока литература не перешла из состояния риторичности в состояние художественности (в истории русской словесности этот переход связан с творчеством Пушкина), пока главной ипостасью литературного произведения не стал художественный мир, текст еще не подчинен всецело созданию последнего, он самоценен, пока еще именно он, текст, является этой главной ипостасью. Уже перестав быть частью действительности и еще не став лишь средством создания художественной реальности, текст в литературе светско-риторического типа является словом о мире и в мире, словом-поступком. Поступок же оценивается этическими категориями. Отсюда – ясное понимание литераторами этой эпохи своей моральной ответственности, отсюда – уверенность в том, что «дурной человек не может быть хорошим автором» [13; 31], отсюда – господство идеи нравственной пользы поэзии. Думается, именно отсюда проистекает жесткая подотчетность произведения одновременно многим парадигмам – культурным, религиозным, этическим, политическим, философским, наконец – жанровым. Все вместе они создавали тот «этикет», которому должно было соответствовать произведение как поступок.

«Рубеж XVIII-XIX вв. – переломный в истории европейской культуры период, период критический, в течение которого огромные пласты культурной традиции – то, что идет из глубины времен, и то, чему полагается теперь начало, – приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве», – отмечал А.В.Михайлов [14; 308]. Суть перелома

заклучалась в том, что культура в целом переставала ориентироваться на традицию, а словесная культура – на многовековую риторическую традицию, начала которой положил еще Аристотель. Отказ от следования традиции ставил человека, осознавшего себя индивидуальностью, перед необходимостью самостоятельно выбирать из всего их множества жизненные ценности и идеалы, которые он сам для себя признает авторитетными. Ошибка в их выборе таила в себе для человека жизненную катастрофу. Культура, главной функцией которой является адаптивная, должна была создать такую модель действительности, которая могла бы помочь человеку познать мир во всем многообразии его идеалов и ценностей, познать себя во всем многообразии своих качеств, выбрать подходящие именно ему ценности и даже испробовать (пусть лишь иллюзорно) их «подходящесть», не совершая при этом поступки, а значит - ничем при этом не рискуя в реальной жизни. Культура выполнила это нелегкое задание, главным образом, с помощью литературы: такой моделью действительности стал художественный мир литературного произведения. Вот почему в XIX веке литература становится властительницей дум. Вот почему художественный мир становится главной ипостасью литературного произведения и в этом своем значении осознается критикой. В 1841 г. В.Г.Белинский писал: «Художественное произведение должно быть целым, единым, особым и замкнутым в себе миром. В нем общая идея, принявши плоть и образ, так сказать, приковывается к пространству и времени, и притом к известному пространству и к известному времени» [15; 319]. Слово служит теперь созданию образа, текст – созданию художественного мира.

Важно помнить о том, что теперь это сущностно иное слово: переход литературы из состояния риторичности в состояние художественности проявился, среди прочего, в переходе литературы от «готового» слова к «точному». Как показал в ряде своих работ С.С.Аверинцев, риторическое «готовое» слово – это не только слово как таковое, это и стиль, и жанр со всем, что они в себя включают, как риторика – не только школьная дисциплина, но и особый подход к обобщению материала действительности, подход, которым европейский человек руководствовался более двух тысячелетий. Риторика, как и положено науке, от начал своих мыслила обобщениями, сводила бесчисленное множество жизненных ситуаций к обозримому множеству их типов. Типологизация, как всякое обобщение, предполагает абстрагирование от единичного, индивидуального, неповторимого в данной жизненной ситуации и установление неких



неминуемо формальных критериев дефиниции различных типов ситуаций. Каждому из таких типов соответствует набор правил его описания – жанр (жанровая разновидность).

Пока человек не ощутил себя индивидуальностью, пока он соотносит события своей жизни с событиями сакральной истории, пока свою судьбу он соотносит с судьбой своего небесного патрона, пока он чувствует себя органичной частицей одновременно нескольких человеческих коллективов, он типологизирует самого себя, события своей жизни (идея М.М.Бахтина о том, что невозможно относиться к себе как к типу, что «тип» по отношению ко мне самому есть ценностное ругательство, безусловно верна, но лишь для эпохи индивидуальности) и легко пользуется для их описания словом другого человека, пережившего нечто подобное. В 1816 г. В.В.Капнист переводит элегию Горация «На смерть друга», вызванную кончиной стихотворца Квинтилия Вара, родственника Вергилия и друга Горация. В текст элегии Горация из сорока стихов Капнист вводит от себя всего два с половиной стиха, сопровождая их примечанием: «Я уверен, что благосклонные читатели извинят прибавку сего полустушия и двух следующих стихов, к которой, соответственно чувству Горация, побудило меня воспоминание о смерти друга моего – Державина». Скорбь В.В.Капниста по поводу смерти Г.Р.Державина передается элегией Горация на смерть Квинтилия Вара. Элегия Горация послужила Капнисту буквально «готовым» словом для выражения его чувства, ибо оно было аналогично чувству римского поэта в аналогичной ситуации. Такова логика мышления человека «риторической эпохи».

Осознав себя индивидуальностью, поэт осознаёт неповторимость *своего* чувства, как и неповторимость каждой *этой* жизненной ситуации, вызвавшей его чувство. Индивидуальным и неповторимым становится не только человек, но и мир вокруг него, и отношение человека к миру. Для изображения *этой* неповторимой жизненной ситуации, явления, события, человека, для выражения моего индивидуального видения их и отношения к ним «готовое» слово уже не подходит, нужно совсем иное слово, как бы нарочно созданное для изображения *этого* явления, для передачи *этого* моего видения и отношения, слово «для данного случая», «точное» слово.

«Готовое» слово самоценно, его красота – красота его собственной внешней формы, его точность – не соответствие изображаемому предмету, а соответствие тому стилю, которым положено изображать предметы такого рода. «Точное» слово не самоценно, оно важно лишь как средство

изображения *этого* предмета, выражения *этого* моего настроения; его красота – в соответствии данному предмету или настроению, а вовсе не в соответствии тому или иному стилю.

Смена риторического «готового» слова «точным» была событием, значение которого для судеб русского языка трудно переоценить. А.И.Горшков, автор обобщающего исследования процессов, протекавших в русском языке предпушкинского периода, отмечает: «С принципом точности словоупотребления связан и наиболее значительный с точки зрения истории русского литературного языка сдвиг в структуре литературного текста – свободное сочетание и взаимопроникновение языковых единиц, прежде разобщенных и противопоставленных в историко-генетическом, экспрессивно-стилистическом и социально-характерологическом плане. С точки зрения реализации пушкинских принципов организации литературного текста, единицы отбирались не по их происхождению, стилевой принадлежности или социальной приуроченности, а по их соответствию («сообразности») изображаемым явлениям действительности. Если этой цели наиболее удовлетворял «славянизм» - использовался «славянизм», если «европеизм» - употреблялся «европеизм», если точнее было просторечное слово – предпочтение отдавалось ему. Проблема «славянизмов», «европеизмов» и просторечия приобрела в творчестве Пушкина совершенно иной характер, чем в конце XVIII – нач. XIX в. Их использование определялось теперь не заранее заданной установкой, а «сообразностью» предмету изложения, точностью обозначения явлений действительности» [16; 19].

Этим, однако, изменения в природе слова и текста не закончились. Уже на заре эпохи художественности поэтов, ищущих «точное» слово, не просто перестают удовлетворять чужие слова, их все менее удовлетворяют слова своего национального языка, общеупотребимые и обладающие устойчивым значением. Сначала это воплощается в жалобах на «муки слова» (суть которых позднее удачно передал Маяковский: «изводишь единого слова ради / тысячи тонн словесной руды»), потом – в сомнениях в способности слова выразить неповторимость содержания, адекватно передать человеческое чувство (пожалуй, впервые отчетливо высказанными в «Невыразимом» Жуковского) и отрицании этой способности («Silentium!» Тютчева), наконец – в попытках отказа от «словарного» слова, в стремлении заменить его «самовитым» словом, специально созданным для выражения этого содержания (вспомним, например, опыты футуристов). Как показал

еще 60 лет назад Г.О.Винокур, «заумный» язык поэзии Хлебникова был проявлением вовсе не формализма, напротив: это был бунт содержания против формы, попытка выразить его помимо формы [17]. То, что одновременно в ряде других видов искусства начинают ярко выявляться «беспредметность», «абстракционизм», свидетельствует об общекультурных основаниях этих процессов.

Наверное, «заумное» слово поэзии футуристов еще более существенно отличалось от «точного» слова художественной литературы, чем последнее – от «готового» слова литературы риторической. В конце концов, «готовое» и «точное» слова, при всех своих различиях, являются «законными детьми» данного национального языка, являются словами в полном смысле этого слова (прошу простить вынужденную тавтологию). Как известно, слово должно быть способно «...непосредственно соотноситься с предметом мысли как обобщенным отражением данного «участка» («кусочка») действительности и направляться (указывать) на эту последнюю...» [18]. «Заумное» слово также, в принципе, соотносится с неким предметом мысли или «кусочком» действительности, но, что важно, не непосредственно, а потому вряд ли здесь можно говорить о его способности указывать на нее. Пожалуй, лишь сам поэт знает, с чем именно соотносится данное «заумное» слово и на что оно указывает. Мы, имея дело с «заумными» словами в «заумном» тексте футуристического стихотворения этого «с чем именно» не знаем. А если так, то является ли «заумное» слово словом? Является ли оно, вообще, знаком? Если помнить, что «в филологии, в частности языкознании, под текстом понимается последовательность вербальных (словесных) знаков» [19; 12], то закономерно возникает вопрос о том, является ли текст, составленный из «заумных» слов, текстом. Приведенное нами высказывание Н.С.Валгина продолжает следующим: «Поскольку текст несет некий смысл, то он изначально коммуникативен, поэтому текст представляется как единица коммуникативная» [Там же]. Но может ли «заумный» текст служить целям коммуникации, если его смысл понятен лишь его создателю? Впрочем, в этом случае он может служить целям автокоммуникации (последняя, согласно Ю.М.Лотману, подчинена запоминанию или медитации) [20; 667], но тогда такой текст едва ли может считаться полноценным явлением литературы.

С радикальными изменениями в природе слова и текста связаны изменения в судьбах риторики. Подчеркну: речь идет об изменениях в судьбе риторики, но не об изменениях каких-либо ее основ. Выше

говорилось, что в своей типологизации жизненных ситуаций и жанровых правил их описания риторика руководствовалась преимущественно формальными критериями. Именно отсюда проистекает сущностная неизменность риторики, отмечаемая в современных работах. Говоря об упадке риторики в XIX веке, профессор Варшавского университета Я.Лиханьский заметил: «Риторика, будучи наукой формальной, лишь в малой мере поддавалась существенным изменениям; им поддавались только интерпретация и применение риторики» [21;105]. Чешский профессор И.Краус свою книгу о месте и значении риторики в европейской культуре открывает введением с красноречивым заглавием «История риторики – история без движения?» [22].

Выдвижение художественного мира как главной ипостаси литературного произведения, подчинение текста образной системе, смена «готового» слова «точным» - эти процессы свидетельствовали о переходе литературы из состояния риторичности в состояние художественности. Одним из проявлений этого перехода была смена риторики эстетикой как новой законодательницей искусства и литературы. Риторика утрачивает свое значение, а само это слово, как подметил С.С.Аверинцев, приобретает пейоративный оттенок. Но вот презираемая и третируемая, а потом и вовсе забытая почти на целое столетие, риторика в последней трети XX в. возрождается. Как отмечал в 1975 г. Ц.Тодоров, на этом этапе своего развития «риторика приобрела несколько форм, не связанных непосредственно с тысячелетней традицией этой науки: наряду с риторикой фигур, соотносимой с древней теорией красноречия, которая имела своей вершиной применение лингвистических методов к анализу семантики на фразовом уровне, мы имеем сегодня дело с расширением риторической проблематики до «анализа дискурсов» и «текстуальной грамматики»; процессы высказывания, которые ранее интегрировались в лингвистической области, представлены теперь как часть риторики» [цит. по: 23;3]. В связи с этим современную риторику часто называют неориторикой.

Возрождение риторики было вызвано рядом различных причин, обычно объясняемых изменениями в методологии науки (прежде всего философии и языкознания). Заметные изменения происходят и в методологии литературоведения. Для господствующих ныне на Западе постструктуралистских и постмодернистских направлений произведение – это только текст, рассматривающийся ими «как вечная и неразрешимая борьба риторических и семантических структур, кодов, систем...» [24; 172].

Поворот (или возврат?) к такому пониманию природы произведения вызван, однако, не только изменениями в методологии литературоведения. Думается, что в значительной мере он обусловлен (или хотя бы спровоцирован) и изменениями в самой литературе. Тенденции, зародившиеся в начале XX в., пожалуй, наиболее отчетливо и осознанно проявились позднее в практике французского «нового романа»: его авторы попытались избавиться от всего, без чего невозможно представить великую литературу XIX в., - от фабулы, героя, логически последовательной смены ситуаций, зримых пространственно-временных реалий. Отказавшись в своих произведениях „рассказывать истории”, они тем самым отказались от создания художественного мира. Произведение неминуемо стало состоять не из образов, а из слов, т.е. именно из „риторических и семантических структур, кодов, систем”. Главной ипостасью произведения снова становится текст. Писатели-постмодернисты в конце XX в. осознают это вполне отчетливо. „Все рассуждения о том, что какой-то роман написан очень живо, звучат для меня дико. Литература в моем понимании – это бумага покрытая какими-то значками. Литература вообще – мертвый мир, как некое клише. Любое текстуальное высказывание или любое лирическое письмо изначально мертво и фальшиво”, - считает В. Сорокин [25;117]. «Все, что пишется, - пустые слова, ничего нет, кроме слов, просто абсолютно фанерный принцип», - утверждает Виктор Ерофеев [25;101].

Выдвижение текста на роль главной ипостаси литературного произведения не могло, по моему убеждению, не привести к попыткам возродить риторику, к попыткам «риторизации» науки о литературе. Но эти попытки едва ли могут стать плодотворными. Как сознательно лишаемый смысла текст в литературе постмодернизма по своей природе отличен от текста-поступка в литературе XVIII века, так и неориторика в своих основаниях весьма далека от классической риторики прошлого.

### **Литература**

1. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста / Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург: „Искусство-СПБ”, 1996.
2. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – Прага, 1976.

3. Колесов В.В. Развитие лингвистических идей у восточных славян эпохи Средневековья // История лингвистических учений. Позднее Средневековье. – С.-Петербург: Наука, 1991. – С. 208-254.
4. Бычков В.В. Эстетика поздней античности. II-III века. – М.: Наука, 1981.
5. Аверинцев С.С. Типология отношения к книге в культурах Древнего Востока, античности и раннего средневековья // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М.: Наука, 1978. – С. 6 – 27.
6. Колесов В.В. Древнерусский литературный язык. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989.
7. Успенский Б.А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI-XVII вв.) // Литература и искусство в системе культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 208-224.
8. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили // Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3-х т. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т.1. – С. 24-260.
9. Калугин В.В. „Кънигы“: отношение древнерусских писателей к книге // Древнерусская литература. Изображение общества. – М.: Наука, 1991. – С. 85 – 117.
10. Лихачев Д.С. Своеобразие древнерусской литературы / Лихачева В.Д., Лихачев Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. – Л.: Наука, 1971. – С. 52-70.
11. Вомперский В.П. Риторика в России XVII-XVIII вв. – М.: Наука, 1988.
12. Виролайнен М.Н. Типология культурных эпох русской истории // Рус. литература. – Л., 1991. - №1. – С. 3-20.
13. Карамзин Н.М. Что нужно автору? // Аглая. – 1794. – Кн.1.- С.27-31.
14. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 308-324.
15. Белинский В.Г. Статьи о народной поэзии. Статья II. // Полн. собр. соч.: В 13-ти т. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т.V – С. 310-328.

16. Горшков А.И. Язык предпушкинской прозы. – М.: Наука, 1982.
17. Винокур Г.О. Хлебников:< Вне времени и пространства> // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1990. – С. 250-253.
18. Слово / Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1969. – С. 422-423.
19. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2003.
20. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры / Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2000.
21. Lichański J. Retoryka: od Renesansu do współczesności – tradycja i innowacja. – Warszawa: DIG, 2000.
22. Kraus J. Rétorika v evropské kultuře. – Praha: Academia, 1998.
23. Мейзерский В.М. Философия и неориторика. – К.: Либідь, 1991.
24. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов.- М.: ИНИОН РАН – Интрада, 2001.
25. Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. – М.: Рэлинина, 1998.

**Впервые опубликовано в издании:** Слово и текст: Зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2005. – Вип. 2.- С. 66-79.