

УДК 82.01
ББК 83.01

В.И. Тюпа

ГЕНЕАЛОГИЯ ЛИРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Автор предпринимает попытку выстроить типологию лирических жанров на основе представления о лирике как о перформативе — в противовес нарративу. Перформативное начало высказывания наиболее близко приближает его к действию, как это происходит в закланиях. Обращение к теории перформативности позволяет существенно углубить понимание лирических жанров и лирического рода художественного письма в целом. В частности, в работе анализируются ключевые лирические жанры — ода, элегия, баллада, идиллия, инвектива — с точки зрения реализации в них перформативного начала.

Ключевые слова: *историческая поэтика, лирика, перформатив, жанр, жанровый анализ, ода, баллада, элегия, идиллия.*

Тюпа Валерий Игоревич — докт. филол. наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.
E-mail: v.tiupa@gmail.com

© Тюпа В.И., 2012.

1

Жанровость художественного письма представляет собой ведущий фактор литературной традиции. Дело не в том, хочет или не хочет писатель сотворить свое произведение в определенном жанре, а в том, что он не может избежать принадлежности создаваемого текста к той или иной линии жанровой преемственности; иногда — не одной, а разных, конструктивно взаимодействующих в построении художественного целого. «Каждое хорошее, получившееся стихотворение, — справедливо, на мой взгляд, полагает В.И. Козлов, — обладает способностью встраиваться в литературные ряды, образуемые жанрами, поскольку хорошее стихотворение возможно только при наличии связи с традицией. Если эту связь выстроить не удастся, слово не становится поэтическим, остается плоским» [Козлов, 2011а, с. 162].

Распространенное представление о внежанровости лирики в романную эпоху Новейшего времени безосновательно. Чисто экспериментальный текст (такой, как «Дыр-бул-щыл» Крученых), выходя за рамки жанровых линий литературного процесса, оказывается и вне художественной словесности. Лирика как явление эстетическое при всем желании поэта-новатора не способна порвать с жанровой принадлежностью — подобно тому, как мы сами при всей нашей человеческой одухотворенности остаемся млекопитающими.

Типология литературных жанров может разрабатываться

с позиций, по крайней мере, двух принципиально различных подходов: кластерного или инвариантного.

Статистический по своему происхождению термин «кластер» означает скопление однотипных объектов. Кластерный подход к рассмотрению жанров [Колесова] предполагает выявление некоторого пучка характеристик, которые в целом ряде произведений воспроизводятся комплексно: не обязательно присутствуют все, но многие часто соседствуют, как бы взаимно предопределяя друг друга. Так, пятистопный хорей, как известно, после лермонтовского «Выхожу один я на дорогу» оказался ассоциированным с семантикой жизненного пути.

Кластер – это эмпирическое обобщение, ориентированное на максимальное количество значимых признаков (не только константных, но и факультативных). Кластерная типологизация указывает на исторически конкретные жанровые модели бытования литературной традиции, но не выявляет глубинных аспектов размежевания художественного письма на неслучайные жанровые линии развития. Последнее достигается *инвариантным* подходом, предполагающим обнаружение минимального количества неизлиминируемых сущностных свойств¹ во всех произведениях определенного жанрового типа.

Данное размежевание соответствует широко известному разграничению Цветаном Тодоровым, «с одной стороны, исторических жанров, с другой – теоретических жанров. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые – результат теоретической дедукции» [Тодоров, с. 9]. Однако для построения достаточно эффективной типологии жаров «теоретическую дедукцию» необходимо дополнить рассмотрением исторического *генезиса* неслучайных жанровых образований. Таков путь исторической поэтики, пролагаемый между Сциллой плоского эмпиризма и Харибдой абстрактного теоретизма.

Для осмысления исторического генезиса лирики, согласно с рассуждением В.И. Козлова, необходимо «понять, какое место этот род литературы занимает в речевой деятельности человека» [Козлов, 2011а, с. 3]. Иначе говоря, необходим так называемый дискурсный анализ лирических текстов, предполагающий выявление их дискурсной стратегии, которая, в свою очередь, состоит в интегративном позиционировании субъекта, предмета и адресата высказываний.

С позиций исторической поэтики представляется несомненным, что лирический дискурс формируется на почве дискурса магического, вырастает из заклинаний (равно как и религиозно-молитвенный дискурс). Еще Дидро называл лирическую поэзию «ритмической магией». Магическую природу лирики увлеченно обдумывал и декларировал Новалис. В наше время «традиционную связь поэзии и магии» [Фридрих, с. 33], связь лирики с «магическими функциями слова» можно признать общим местом литературоведческой науки [Гаспаров, 2007, с. 11].

Магическое прошлое лирического дискурса достаточно прозрачно мотивирует его принципиальную емкость, интегративность (по формуле Пастернака, здесь «в слово сплочены слова»), а также и его преиму-

шественную стихотворность. Конструктивная роль повторов, повышенная степень ритмической упорядоченности, повышенная плотность эпитетов, тропов, олицетворений, анаграмматическая и строфическая организация текста – все это своего рода рудименты глубоко архаичной вербально-синкретичной практики заговоров, заклинаний, «чародейного слова, вмещающего в себе страшную силу» [Афанасьев, с. 44]. Отсюда проистекает «вербальная магия», позволяющая, по мысли Гуго Фридриха, «ради эффекта околдования разбить, распылить мир на фрагменты. Темнота, инкогерентность становятся предпосылками лирической суггестии» [Фридрих, с. 34].

И.Г. Матюшина убедительно возводит к магическим заклинаниям поэзию скальдов. Рассматривая процесс ее становления, «начиная с зарождения культа формы, укорененного в магии заклинаний, и до его преодоления в мансёнге, эволюционирующем в лирику», исследовательница показывает, как «магическая “эффективность” скальдического мансёнга уступает место эстетической действенности лирической поэзии» [Матюшина, с. 88, 86]. Отмечу весьма существенную мысль о том, что канонизация поэтических форм имеет своим истоком сугубую прецедентность мифологического мышления и магических действий². Матюшина приходит к выводу, что «скальдическая поэзия типологически ближе к тому этапу развития словесности, который реконструируется для долитературного периода античной культуры, когда на единой стадии магической дорелигиозной обрядности еще соседствуют плач, брань и эротика, дающие начало элегиям, ямбам и любовной лирике» [Матюшина, с. 87].

В этот период генезиса литературного письма пристально вглядывалась О.М. Фрейденберг, трактуя древнегреческую лирику, которая «очень близка оракулу», как «долитературный жанр», речевой субъект которого оставался своего рода магом, жрецом, шаманом: «Архаические поэты близки [...] к ведунам и вещунам [...] Особенность этого раннего лирического «себя» состоит в том, что [...] поэт-лирик по сути является «формой Аполлона», неотделим от той мифопоэтической реальности, которую он описывает» [Фрейденберг, 2007, с. 398 – 400].

В глубинах культурной архаики, как полагает И.Т. Касавин, магия «выражала позитивную творческую способность человека». Для современного же человека магия выступает «моделью предельного опыта», в этом качестве она «переживается и воспроизводится всяким творческим субъектом, конструирующим собственную онтологию для трансцендирования из повседневной реальности и ее последующего преобразования и обогащения». В частности, «языковое творчество перестало быть прерогативой лишь шаманского культа и превратилось в литературу, сохраняя в себе фундаментальную магическую компоненту» [Касавин, с. 139, 159, 161].

Магическое слово являет собой чистый перформатив. Поэтому обращение к теории перформативности способно, на мой взгляд, существенно углубить наше понимание лирических жанров и лирического

рода художественного письма в целом.

Перформативными именуются высказывания, которые, по мысли их первооткрывателя Джона Остина, «никак не могут быть истинными или ложными [...] Если некто произносит подобного рода высказывание [...] тем самым он не просто говорит, но делает нечто» [Остин, с. 264]. Коммуникативные действия такого рода – в противоположность нарративным репрезентациям – являются речевыми *автопрезентациями*, поскольку субъект перформативного слова не свидетель событийного действия и не рассказчик о нем, а сам действитель.

Для литературоведения категориальной значимостью обладает не наличие в языке особых перформативных глаголов, которыми интересуется лингвистика, а функционирование в культуре особых речевых жанров. Перформативные жанры – это жанры непосредственного *действия словом*, осуществляющего изменение (заново «перформатирующего») саму коммуникативную ситуацию общения. Таковы клятвы и проклятия, приказы и просьбы, жалобы, благословения, приветствия, разрешения, обещания, благодарности, завещания и т.п.

Перформатив является древнейшим родом говорения, мотивированным магической силой творящего и претворяющего слова. «Перформативное ядро культуры»³ базируется на архаичных представлениях об *онтологических* возможностях магического дискурса, задающего бытийственные характеристики предметов, существ, отношений. Из этого корня произросли заклятия (объектов), клятвы (заклятия самого себя), проклятия/благословения (других субъектов) и молитвы (интерсубъектные заклинания, устанавливающие контакт между «я» и «сверх-я»). Данная эволюционная «развилка» дискурсивных практик являет собой картину генезиса многих речевых жанров, в частности, лирических.

Перформативный род высказываний изучен гораздо менее основательно, чем нарративный, поэтому в осмыслении перформатива целесообразно ориентироваться на категории нарратологии, чьи успехи позволяют искать в ней опору для отталкивания при разработке проблем перформативной речевой практики. И, прежде всего, следует указать на принципиальную разницу базовых когнитивных структур нарратива и перформатива, на разнородность их архитектурных оснований. Рассказывание имеет структуру человеческого опыта (воспоминания, свидетельства), тогда как перформативное высказывание – более архаичную структуру *откровения* (озарения, догадки, домысла). «Ядро лирики [...] озарение, в котором обретают свои формы и поэтическое сознание, и мир. В этом озарении лирическое «я» открывает себя» [Козлов, 2011а, с. 187].

Обращаясь к опыту нарратологии, не следует бездумно переносить устоявшиеся нарратологические понятия в малоизученную с позиций дискурсного анализа область художественного письма. Нарративность встречается и в лирике, но это в данном случае факультативный, неродовой феномен. Что же касается «чистой» (анарративной) лирики, то привычные нарратологические категории, успешно прилагаемые к эпи-

ке, требуют существенного переосмысления для приложимости к этой сфере художественных практик. Так понятие лирического героя принципиально не может быть отождествлено с понятиями героя или рассказчика в эпических жанрах, а лирический сюжет – вовсе не развертывание истории в повествовательную цепь эпизодов.

В частности, на конфигурацию пространственно-временных параметров в лирике ошибочно переносить понятие хронотопа. Данный аспект художественной целостности был выявлен Бахтиным на материале нарративных высказываний, организация которых является, по мысли Поля Рикёра, эпизодизацией интриги [Рикёр, с. 186 и др.]. Эпизод же представляет собой интегративное единство места, времени и действия (состава действующих лиц). Эпизод как единица опыта принципиально хронотопичен. Тогда как анарративное лирическое откровение (композиционно упорядоченное, но не ведающее эпизода в качестве конструктивной единицы целого), нередко бывает начисто лишено временной или, напротив, пространственной локализации. При этом жесткое привязывание к одному из этих параметров другой стороны мнимого «хронотопа» способно обернуться исследовательским произволом.

Если исходными условиями наррации служит наличие имплицитной картины мира (на фоне которой опознается событийность) и точки зрения (свидетельствующего о событиях), то параллельными этому характеристиками перформативного дискурса следует признать: имплицитную *систему ценностей* говорящего и перформативный *вектор* коммуникативной направленности высказывания. Ценностные ориентации перформатива, составляющие его фундамент, в нем всегда проявляются, но лишь частично. Вектор же перформативности может быть *апеллятивным* (направленность преобразовательного речевого действия непосредственно на адресата), *презентативным* (направленность на формируемый высказыванием коммуникативный объект) или *медитативным* (направленность на самого говорящего субъекта).

Строго говоря, художественная лирика апеллятивной не бывает. Необходимо различать частное письмо, написанное в стихотворной форме, и художественный текст, которому придана эпистолярная форма. Прямая адресация в этом случае – условность лирического жанра эпистолы (послания). В отличие от религиозного или эпистолярного дискурсов в лирике, имеющей апеллятивную форму прямого обращения, приходится различать фигуры адресата (в той или иной мере условного) и реципиента (читателя). Последний является участником действительного коммуникативного события (художественного), перед которым разыгрывается условное коммуникативное событие прямой адресации. Эпатажная лирика футуристов была «пощечиной общественному вкусу» своих адресатов («Нате», «Кричу кирпичу» и т.п.), но она имела и имеет реципиентов, солидарных с ее эпатажностью.

Презентативный и медитативный векторы лирического дискурса образуют жанровые модификации (варианты), но не базовые (инвариантные) жанровые членения. Медитативный вектор, естественно,

является исторически более поздним. Общая тенденция развития лирических жанров состоит в нарастании и, наконец, доминировании медитативного лиризма.

При изучении нарративных практик в первую очередь проблематизируется категория референтной высказыванию «диегетической» *событийности* [Шмид; Событие...], сущностно разнородной с коммуникативным «событием самого рассказывания» [Бахтин, с. 403]. При обращении же к перформативным дискурсам категориальную параллель этой фундаментальной характеристике наррации призвана составить *суггестивность* коммуникативного события как прямого речевого действия.

Суггестивность не следует сводить к эмоциональному «заражению» или гипнотическому внушению. Латинское *suggestio* означало «подсказку», *suggerens* переводится как «наводящий» (вопрос). Перформативная суггестия представляет собой коммуникативное откровение, *вовлечение* адресата в актуальное коммуникативное событие, тогда как наррация дистанцирует адресата не только от повествуемого события, но и от фигуры повествователя: оставаясь участником «события рассказывания», слушатель не может совмещать себя с рассказчиком, а с лирическим героем – может и даже призван к этому. Адекватное (т.е. художественное, а не мемуарно-биографическое) восприятие лирики – это не размежевание, а сопряжение рецептивной и креативной позиций, это ответное внутреннее проговаривание, *исполнение* (одно из значений слова *performance*) предлагаемого текста:

То, что я говорю, мне прости...

Тихо, тихо, его мне прочти... (Мандельштам)

Разумеется, лирическое слово – в отличие от слова эпического – это автокоммуникативное слово, аналогичное слову дневника. Особенности своего синтаксиса и семантики оно до известной степени близко к структурам недискурсивной внутренней речи, исследовавшейся Л.С. Выготским и Н.И. Жинкиным [Выготский; Жинкин]. Но в противоположность дневниковому дискурсу дискурс лирический обращен к другим, к их внутренней речи – подобно тому, как танцор, выходя в круг, своими телодвижениями приглашает окружающих присоединиться к его воодушевлению. Здесь автокоммуникативное слово функционирует как гетерокоммуникативное (суггестивное).

Лирический перформатив наследует онтологическую функцию ритуально-магического слова. В частности, он императивно задает общий кругозор участников лирического сопереживания как коммуникативного события. В эпическом дискурсе кругозор героя никогда не тождествен окружению – нарративной картине мира. Кругозор же лирического «я» (объединяющего субъекта с адресатом в суггестивное «мы») формируется самим высказыванием и не подлежит коррекции со стороны внешнего окружения, поскольку совпадает с актуальной для данного высказывания картиной мира, «неотделим от мифопоэтической реальности» (О.М. Фрейденберг). Как замечал Роман Jakobson, любой объект лирического внимания «не более чем приложение, аксессуар, задний

план для первого лица настоящего времени» [Яacobсон, с. 327].

В лирическом перформативе – в отличие от нарратива – мы имеем дело не с разделением на говорящего и внимающего, но с событием ментального и эмоционального единения. Здесь со стороны лирического субъекта имеет место акт *самоопределения*, а со стороны реципиента – акт *самоидентификации* с лирическим субъектом, узнавания себя в нем, вхождения в хоровую солидарность с инициатором лирического дискурса как со своего рода запевалой. После изысканий А.Н. Веселовского исконно хоровая природа лирики представляется неоспоримо обоснованной исторически.

Художественное восприятие лирического текста на краткие мгновения погружает нас в историческую глубину архаики, где «мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала» [Фрейденберг, 1997, с. 149]. В лирике «я» оказывается синекдохой «мы». Лирическое «чувство себя самого», по мысли лирического прозаика М.М. Пришвина, «интересно всем, потому что из нас самих состоят “все”» [Дневники Пришвина, с. 96]. Грань размежевания лирики и магии состоит в смене статуса заклинающего субъекта перформативной речи: в переходе от асоциального (трансцендентного) «я» шамана к социальному «я» солиста, индивидуального воплощения солидарности многих – воплощения, которое может быть верифицировано хором, тогда как таинство магии не подлежит верификации.

В своих истоках всякая человеческая коммуникация, как пишет С.Г. Проскурин, «связывается с диалогической формой верификации перформатива. Перформатив может быть верифицирован только через ритуальное повторение фразы» как «формула взаимности», как «соглашение, берущее начало в апелляции к божественному провидению» [Проскурин, с. 28 – 29]. Исключительно высокая значимость повторов в лирической поэзии восходит к истокам перформативной практики и служит своеобразным ресурсом верификации лирического перформатива, который представляет собой уже не наивно-реалистическое (магическое), но «воображаемое свершение» [Фридрих, с. 29]. Постепенное отмирание рудиментов магической вербальности у современной лирики (в формах верлибра и лирической прозы) не устраняет сущностной ее характеристики: лирический дискурс – это *перформатив хоровой значимости*, т. е. перформатив с высоким потенциалом суггестивности.

В противовес нарративу, репрезентирующему событийный опыт пребывания в мире, перформатив служит автопрезентацией субъекта речевых действий. В частности, лирический перформатив – это всегда личностное самоопределение (неведомое магической культуре), но не автокоммуникация. Автокоммуникативна дневниковая запись, которая может получить статус лирического дискурса (опыты Пришвина), но для этого она должна быть переориентирована на рецептивные возможности другого, т. е. диалогизирована. Первым поэтом, осознавшим диалогическую природу лирики, был Мандельштам, писавший в 1913 г.:

люди «были бы вправе в ужасе отмахнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно ни к кому не обращалось. Но это не так [...] Он бросает звук в архитектуру души (читателя. – В.Т.) и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет это расчет магией» [Мандельштам, с. 48 – 49].

Инвариантный подход к типологии лирических жанров требует выявления того минимального числа «конструктивных факторов» (Тынянов), которые присущи данной модификации лирического дискурса на всем протяжении ее существования – от протолирических, дохудожественных, «зародышевых» речевых жанров до современности. Иначе говоря, требует исторической поэтики, генетического воззрения на формы художественного письма.

Неэлиминируемыми, т.е. конструктивными, по Тынянову, аспектами лирики, способными размежевать базовые ее инварианты, следует признать параметры перформативных стратегий лирического дискурса:

ценностную архитектонику пространственно-временной конфигурации лирического откровения как воззрения на мир;

модус самоопределения в качестве «я/мы» (типовую позицию лирического субъекта);

этнос суггестивности, которая в лирике обнаруживает себя как эстетическая модальность хорового единения реципиентов.

Перечисленные моменты, как стороны треугольника, суть нераздельные и неслиянные аспекты одного и того же: той или иной дискурсной стратегии лирического художественного письма. Основу этого единства составляет имплицитная система ценностей того или иного (инвариантного) типа.

2

К числу базовых для речевой культуры человека перформативов хоровой значимости принадлежат *хвала* и *хула*. Согласно рассуждению Бахтина, хвала и брань «составляют древнейшую и неумирающую подоснову основного человеческого фонда языковых образов (серьезных и смеховых мифов), интонационного и жестикуляционного фонда (обертоны индивидуализированной и экспрессивной интонации и жестикуляции), они определили основные средства изображения и выражения» [Бахтин, 1996, с. 84].

Запретительный (табу) и побудительный (приказ) перформативы, надо полагать, еще древнее, но их суггестивно-хоровой потенциал, по видимому, недостаточен, чтобы питать лирику. Адресату приказа или запрета невозможно идентифицировать себя с субъектом такого дискурса. Напротив, в случае автокоммуникативного запрета или приказа самому себе личности приходится раздваиваться на две неотожествимые инстанции. Нарушения табу или повеления обнаруживаются в основаниях нарратива, а не перформатива. Впрочем, табуирование как система ценностей угадывается в истоках брани, а побудительная система цен-

ностей питает хвалу.

Помимо хвалы и хулы не менее важными в жизни первобытного человека были, несомненно, перформативы угрозы, тревоги, утрашения, и напротив, покоя, умиротворения. На мой взгляд, они сыграли весьма существенную роль в генезисе лирических жанров. Наконец, самого пристального внимания заслуживают перформативы жалобы (плач, оплакивание) и желания (любовный зов, мольба, волеизъявление).

Указанный круг протолитературных перформативов представляется кругом жанровых зародышей⁴ лирики. От архаичного речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к гимну и оде; от брани – к лирической инвективе; от ритуального оплакивания – к элегии; от перформативов покоя и тревоги – к идиллии и балладе. Выявление наследуемых каноническими жанрами лирики инвариантных перформативных стратегий способно, как мне представляется, пролить свет и на дальнейшие судьбы этих жанров в романную эпоху разрушения канонической поэтики.

Имплицитная система ценностей хвалы и брани сугубо *нормативна*. Она имеет вертикальную конфигурацию, в основе которой древнейший архетип мирового древа, предполагающий трехъярусное мироустройство. Магическое заклятие хвалебным словом трансцендировало восхваляемого из «среднего мира» обычных людей в «верхний мир» высших существ. Магическое заклятие бранью, напротив, девальвировало своего адресата, низводя его в инфернальные пределы «нижнего мира». В обоих случаях речевое поведение говорящего *экстатично*, поскольку магическое действие слова мотивировано способностью шамана-жреца выходить за границы «среднего мира».

Ямбическая бранная поэзия древних греков «непосредственно возникает из народно-праздничных осмеяний и срамословий <...> Диалогическая обращенность, грубая брань, смех, непристойности, пожелания смерти, образы старости и разложения» резко отличают ямбы Архилоха от образцов хвалебной греческой лирики «с их условностью и с их высоким, отвлекающим от современной действительности стилем» [Бахтин, 1996, с. 19]. Для превращения протолирических «срамословий» в лирическую *инвективу* (сатиру, басню, эпиграмму) должна была произойти смена коммуникативного вектора – переход от апеллятивного высказывания (обличение адресата) к презентативному (обличение лирического объекта). Если прямое срамословие предполагало в себе ритуальную действенность проклятия, то экстатическое низведение третьих лиц лириком-обличителем предлагает своим реципиентам суггестивное единение в переживании ценностной неприемлемости карикатурно акцентированных особенностей лирического объекта.

Напротив, вырастающие на почве магической хвалы *гимн* (более архаичная непосредственно хоровая форма славословия) и *ода* вовлекают реципиента в экстатическое переживание позитивной ценности восплаваемого объекта. Здесь также при переходе от ритуальности к художественности адресат речевого действия становится объектом эсте-

тического отношения, а бывшие хористы – открытыми для суггестии реципиентами лирического славословия. Переходное состояние от статуса адресата к статусу эстетического объекта запечатлевается в заглавиях многих од, например: «Ода, в которой Ея величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года» (Ломоносов). Отметим, что хвала вождю изначально была актом благодарности (в языке южных славян слово «хвала» и в наше время означает «спасибо»).

При этом даже относительно поздняя классицистическая ода хранит в своей жанровой памяти архитектуру экстатического «приступа», героического прорыва в «верхний мир». Буало говорит об этом так:

*Стремится Ода ввысь, к далеким кручам горным,
И там, дерзания и мужества полна,
С богами говорит как равная она.*

Знаменитую «Оду на взятие Хотина» Ломоносов начинает словами:

*Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой, –*

приходя впоследствии к прямому образу пересечения границы иерархических мировых сфер:

*Небесная открылась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся.*

Жанровая мотивировка гиперболической образности оды состоит в экстатическом позиционировании поэта, фигура которого восходит к фигуре жреца – хранителя сакральных гимнов. Г.А. Гуковский в свое время резюмировал инвариантный одический мотив «восторженного состояния поэта: он вознесен к небу, пронзает мыслью эфир, грядущее и минувшее раскрывается перед ним, он взлетает духом к Парнасу и т.д. по несколько раз в одной пиесе» [Гуковский, 2001, с. 47].

Жанровый образ одического автора предполагает, по словам Сумарокова, «дух гордый, ум летущ, <...> из мысли в мысль стремительно бегущ». Экстатическим образом певца, говорящего с народом, «имея важну мысль, великолепный дух», пронзающего «воинской трубой вселенной слух», мотивируется принятый в оде «лирический беспорядок» его речи, выражающей и возбуждающей у читателей-слушателей⁵ традиционный одический «восторг». Перформативный эффект витийственного восторга оды – от греческой античности и до советской литературы – состоял в суггестивной консолидации реципиентов вокруг «мощи, величия, неземного характера земной власти» [Гуковский, 1936, с. 14]. Ценностный статус обитателя «верхнего мира» («небожителя») у восхваляемого вождя имел для первобытных людей аналогичное значение.

Выявляемая «генетика» оды формирует инвариантную архитектуру жанра. По определению Д.М. Магомедовой, автора раздела о лири-

ческих жанрах в новейшем учебном пособии, ода «соотносит единичное событие с универсальным хронотопом мифа, эпического прошлого и, в пределе, с планом вечности» [Магомедова], т. е. характеризуется надвременной архитектурой. К этому следует добавить, как было уже сказано, вертикальную ориентированность жанрового мышления. Относительно оды можно говорить о вертикально-надвременной архитектонике *вечно́го верха* (взлета, подвига, вершины), за которым угадывается преодолеваемый ценностный негатив – присущая инвективе архитектоника *казусного низа* (падения, ошибки, трясины). Ориентированностью на сверхреалии (эйдосы) неэмпирического «верхнего мира» питается и каноническая эмблематичность одической поэтики.

Самоопределение лирического субъекта как в оде, так и в инвективе совершается на ценностной границе верха и низа и носит *императивный характер*. Это ролевое «я» с готовой, априорной ценностной позицией. Ведь для эффективности хвалы или брани необходима «завершенная и строго отграниченная система смыслов»; хвалебное или бранное слово «стремится к однозначности: [...] в нем осуществляется прямолинейная оценка [...] В нем звучит один голос [...] Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире» [Бахтин, 1986, с. 513]. Ода с инвективой – в отличие от баллады, например, – не знает вопросительной тональности (даже если в тексте встречаются «риторические вопросы»); хвала и хула ни о чем не вопрошают – они уверенно утверждают некие позитивные или отвергают негативные ценности.

Своеобразную параллель нарратологическому понятию интриги, вводимому для осмысления рецептивного аспекта наррации [Рикёр], составляет риторический *эмос* речевого акта, который – по аналогии с «расой» индийской поэтики – был удачно определен авторами «группы μ ». Он представляет собой «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него» текстом [Дюбуа, с. 264]. Будучи некоторого рода этическим императивом, объединяющим участников общения, в области художественного письма *эмос* носит эстетический характер эмоциональной рефлексии («переживание переживания», по Бахтину), суггестивно распространяемой на адресата.

Жанрообразующая эстетическая модальность оды – героика. Героический *эмос* – *эмос легитимности*: позиция совмещения личного «я» с некоторой сверхличной заданностью, совмещения, обладающего суггестивной энергией «заразительности», воображаемой готовности к подвигу со стороны восхищенного реципиента. Парадигмальной моделью такого совмещения выступает референтная фигура (объект «хвалы»), возбуждающая суггестию *восторга*. Это, разумеется, не всякий «восторг», но ис-торгающий из повседневности «среднего мира» и вос-торгающий, вос-хищающий (возносящий) к вершинам миропорядка.

Сатирический *эмос* инвективы проистекает из той же имплицитной системы ценностей, которая в этом случае, так сказать, от обратного проявляется в лирическом «негодовании» (антивосторге). Суггестия *негодования* мотивируется недостойностью, ущербностью порицаемого

относительно актуализированной нормативной заданности.

Героизация лирического объекта (персонажа) в оде часто осуществлялась нарративными средствами сказания (подобно тому как в басне сатиризация – средствами притчевого нарратива). Однако нарративность не принадлежит к инвариантным особенностям названных жанров. Традиция нарративизации хвалы сложилась еще на стадии гимна, который «по самой логике своего религиозного содержания и культового исполнения имел у греков, как и в большинстве других культур, трехчастное строение: именованное, повествование, моление <...> В именовании содержалось обращение к богу и перечислялись признаки его величия; в повествовании приводился миф, служащий примером этого величия; в молитве призывалась милость бога к молящимся» [Гаспаров, 1981, с. 291]. Здесь нарратив, обрамленный двумя перформативами, ограничен статусом «текста-в-тексте», не отменяющего (как и в басне) лирической природы художественного целого.

Распространенное размежевание модификаций оды по тематическому признаку («торжественная», «духовная») или по имени авторитетного зачинателя («пиндарическая», «горацианская», «анакреонтическая») следует кластерному принципу эмпирического обобщения и порой далеко уводит от инварианта героической хвалы. Так называемая анакреонтическая ода – терминологическое недоразумение, поскольку генезис анакреонтики представляет собой принципиально иную линию жанровой традиции.

Действительным инвариантным ответвлением оды выступает основанная Горацием жанровая традиция поэтических *памятников*. В «Ehagi monumentum» перформативный дискурс хвалы меняет свой коммуникативный вектор с презентативного на медитативный (направляется на самого лирического героя), но при этом сохраняет и героическую концептуализацию «я» (как достигающего пределов сверхличной заданности и обретающего вследствие этого бессмертие и «восхваление»), и вертикальную архитектуру ценностной базы (виртуальный памятник у Горация возносится выше «царственных пирамид», у Пушкина – выше «Александрейского столпа»).

Выявляемая генетика лирического дискурса – своего рода фундамент жанрового анализа лирики (подробнее см.: [Козлов, 2011b]), при котором «каждая черта художественного мира предстает в исторической перспективе» [Козлов, 2011а, с. 150]. Некоторые ходы неклассической лирической мысли только таким путем, пожалуй, и могут быть прояснены.

*Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?*

Эта странная озабоченность Мандельштама проясняется встроенностью данного стихотворения в жанровый литературный ряд медитативной оды (поэтического памятника). Перед нами неожиданное («узор неузнаваемый») усмотрение-откровение того, как лирический субъект из «темницы мира» (среднего) трансцендирует (собственнолично выра-

щиваемый «цветок») к «стеклам вечности» (верхнего мира) и «запечатлевается» там навсегда. Но всякий памятник – каменный, бронзовый или словесный – отвергает телесность, замещает ее более прочным симулякром ради приобщения остальной части «я» к вечности (Гораций: «лучшая часть меня избежит похорон», Пушкин: «нет, весь я не умру»). Отсюда и неожиданный вопрос, которым открывается мандельштамовский текст с его неочевидной, но достаточно определенной жанровостью. Лирический герой Мандельштама переживает не надежду бессмертия (не вызывающего сомнений), а нежелание расставаться с телом ради бессмертия.

Другое стихотворение Мандельштама – «Мы живем, под собою не чуя страны» – напротив, очевидным образом принадлежит к жанру лирической инвективы. Но и здесь в исторической перспективе жанровым анализом обнаруживаются весьма интересные и существенные подробности.

Не вполне вразумительное, с прозаической точки зрения, выражение «под собою не чуя страны», несомненно, имеет метонимическое значение: не чуя ног от страха. Но в контексте инвективной жанровой архаики оно означает и нечто большее: под нами нет нижнего мира (страны мертвых), т. е. мы в этой самой стране и обитаем. Отсюда мотивы могильного беззвучия, «жирных червей», давящей тяжести, не скрывающегося от света дня, а напротив, сияющего и торжествующего тараканьего начала, «тонкошеих полулюдей» (мертвецов?), наконец, уязвляемой телесности («Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз»). Лирическая «брань», мифологизируясь в русле традиции, приобретает художественную глубину.

3

Имплицитная система ценностей перформативов покоя и тревоги имеет не столько нормативный, сколько *прецедентный* характер: позитивно – повторяющееся, соответствующее привычному укладу жизни, негативно – окказиональное, не вписывающееся в стабильность повседневного уклада. Такая система ценностей опирается на принципиально иную, нежели рассмотренная выше, и, вероятно, еще более архаичную архитектуру: поляризацию «своего» и «чужого», привычно свойского и тревожно чуждого. Коммуникативная стратегия дискурсов успокоения – центростремительна, поскольку социальная ситуация покоя принципиально замкнута в своих границах. Успокаивая ребенка, мы его обнимаем, сужая и актуализируя границу защищенности, ставя его в центр этого круга умиротворения. Коммуникативная стратегия дискурсов тревоги, напротив, – центробежна: ситуация опасности разомкнута, граница своего мира угрожающе проницаема для чужих.

От перформатива покоя ведет свою родословную жанр идиллии; от перформатива тревоги – жанр *баллады*. У обоих – в противовес оде или инвективе – архитектурная конфигурация художественного целого отнюдь не соответствует вертикали «мирового дерева». Она цен-

ностно мотивирована горизонтальной соотносительностью миров: «малого» (близкого, своего) и «большого» (далекого, чужого). В качестве протообраза художественного мышления здесь угадывается *круг*: круг света и тепла вокруг костра-очага, позднее – домашний круг («Когда бы жизнь домашним кругом / Я ограничить захотел...»). Но ключевым инвариантным моментом идиллического перформатива при этом выступает замыкание круга умиротворенности, тогда как балладного – его размыкание, вторжение извне.

Идиллическая система ценностей базируется на магических обрядах домашнего культа предков (живая составляющая современной вьетнамской культуры, например). Вероятно, наиболее древним перформативом покоя, получившим поэтическое оформление, была колыбельная песня. Анакреонтика, эта умиротворяющая песня жизнелюбивой старости, служит существенным звеном традиции на пути от фольклорно-мифологического жанрового зародыша к идиллии Нового времени. Жанровая генетика охранного заклинания как протоидиллического перформатива обнажается, например, в стихотворении Пушкина «Домовому»:

*Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой,
И скромную семью моей обитель! [...]*

Термин «идиллия» образовался от греческого *ἰδύλλιον* – «картинка» (умиротворяющая). Античные буколики, как и их позднейшие стилизации пасторали также составляют звенья этой традиции. Все эти эклоги (обобщающий термин для нарративных идиллий) характеризуются наличием канонического рассказа о простонародной жизни во внеиерархическом мире «родного дола и родного дома» (Бахтин). Однако нарративный компонент в идиллии, как и в оде, не является инвариантным для лирического жанра. Стоит прислушаться к давнишнему рассуждению Николая Остолопова: «Отличие Еклоги от Идиллии состоит в том, что первая по большей части заключает в себе действие, и что, как сказано выше, может иметь форму Драматическую и Епическую, то есть, состоять в разговоре или повествовании. <...> Идиллия же может иметь действие, и может не иметь оно» [Остолопов, с. 305].

Идиллии «с действием» или с итеративным изложением картин повседневной жизни имеют презентативный вектор речевого действия: они демонстрируют безотносительную ценность и самодостаточность повседневности. В этом утверждении покоя как прерогативы бытия и состоит самоопределение идиллического «я». Такой внеролевой строй самоопределения можно назвать *итеративным*, позиционирующим лирическое «я» как экзистенциальный повтор, как принадлежащее множеству прецедентных феноменов жизни.

Позднейшие идиллии посттрадиционалистской эпохи, когда «внутреннее время стало сокровенной тайной поэтов» [Фридрих, с. 29], часто осваивают медитативный вектор перформативности, ориентируются

ся на авторефлексию, на субъективное переживание повседневности в идиллической модальности. Как отмечает Д.М. Магомедова, «идиллия становится частью внутреннего мира творца, предметом поэтической рефлексии» [Магомедова, с. 185]. Например:

*Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.*

Приведенное стихотворение Фета отчетливо иллюстрирует центростремительную архитектуру идиллического мышления, сжимающего концентрические круги покоя (шатер, венки) вокруг повседневных данностей жизни (взор, пробор). Но это не нормативный покой экологии. Стихотворение организовано авторефлексивным актом идиллической сосредоточенности. «Только в мире и есть» не говорит об онтологической замкнутости малого мира; это его субъективное замыкание, редукция окружающего. Перед нами своего рода заклинание: остановись, мгновенье, ты прекрасно! Но здесь не фаустианская рефлексия достигнутой и скульптурно застывшей вечности. Идиллическая рефлексия жаждет бесконечного ряда повторений одних и тех же ситуаций бытия (ср. «покой», дарованный Мастеру в романе Булгакова).

Идиллическая итеративность (повторяемость) ситуаций чужда героической событийности подвига, но в обоих случаях жанровая архитектура целого не актуализирует необратимо текущего времени. Идиллический хронотоп, исследованный Бахтиным на романном материале, *цикличесен*, кругоподобен как в пространственном, так и во временном отношении. Повторяемость, ритуальная воспроизводимость ситуаций, действий, слов, подробностей успокаивает (особо чувствительны к этому маленькие дети). Циклически замкнутое время идиллии «ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни» [Бахтин, 1975, с. 374]. Последнее явственно демонстрируется, например, анакреонтикой (кластерное жанровое образование, принадлежащее к медитативной разновидности идиллии). В сочетании с пространственной замкнутостью животворного круга циклическое время формирует жанровую архитектуру *вечно повторения*, успокоительного круговорота.

Идиллическая модальность художественного высказывания состоит в совмещении личного существования не со сверхличной заданностью миропорядка, а с непреложной данностью бытия. У идиллики и героики разная нормативность: красота героики – это красота исключительности (подвига), красота идиллики – красота естественности, повседневности, постоянства. Креативная позиция идиллического субъек-

екта реализуется в *итеративном* самоопределении: «я» – такой же, как другие, как все люди моего круга, в пределе – как все люди. Жанровый этос идиллической суггестивности – этос *идентичности*.

Балладу принято рассматривать как нарративный (сюжетно-повествовательный) жанр, относя его при этом к лирическому роду поэтических высказываний. На мой взгляд, яркая нарративность баллады в период ее романтического расцвета все же остается кластерным признаком исторически конкретной модификации жанра, не будучи инвариантным свойством лирики в целом и, в частности, ее балладного ответвления, генетически восходящего к сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому вызыванию злых духов, к инверсии миростроительного ритуала (см.: [Евзлин, с. 134 – 140]). Связующее звено между первичными речевыми жанрами страха и колдовства, с одной стороны, и балладным жанром, с другой, угадывается в архаичных народных верованиях (в русалок, водяных, леших и т.п.), в детских «страшилках».

Согласно удачной формулировке Д.М. Магомедовой, «ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с сакральным центром. Балладный диалог, повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль сакрального центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой» [Магомедова, с. 217]. Это могильное место оказывается своего рода межевым столбом, «порталом» перехода в мир иной (чужой и страшный), зыбкой гранью между присутствием и отсутствием.

Поистине инвариантным для баллады как лирического дискурса представляется архитектоника *пограничной ситуации*. Лирическое откровение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному «миру сему» и тревожно загадочному, пугающему миру «потустороннего» бытия. Квинтэссенцией чисто лирической (анарративной) балладности можно признать общеизвестные строки Тютчева:

*О вещая душа моя,
О сердце, полное тревоги, —
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!
Так, ты — жилища двух миров [...]*

Сохраняя общую с идиллией архитектонику горизонтальной соотнесенности «своего» и «чужого» миров, баллада разворачивает контридиллическую, катастрофическую картину их взаимодействия. При этом ценностный статус природы – преимущественно дневной в идиллии и преимущественно ночной в балладе – для этих жанров диаметрально противоположен. В нарративной романтической балладе катастрофичность бытия манифестируется в формах воображаемого (фантастического) сверхъестественного сюжета, обратного сюжету инициации: не герой посещает страну мертвых с последующим воскресением-возвращением

в новом качестве, а пришелец из потустороннего мира проникает в повседневную жизнь с катастрофическими для нее последствиями.

Впрочем, порой «контакт двух миров оказывается разрушительным и для “здешнего” персонажа <...> и для персонажа “оттуда”» [Магомедова, с. 215]. При этом демоничность балладного «гостя» отнюдь не является жанровой константой. «Пророк» Пушкина являет образцовое балладное вторжение с катастрофическими последствиями для человеческого (непророческого) «я».

За традиционно романтическими сюжетами о мертвых женихе или невесте, коварных русалках-утопленницах, демонических природных силах и т.п. кроется инвариантное для баллады *катастрофическое* – противоположное итеративному – самоопределение лирического субъекта, обнаруживаемого здесь (как и в басне) в метаповествовательной позиции. Речь не идет о катастрофичности общей, хоровой жизни. Сверхъестественные силы балладного мира избирательны в своих пристрастиях. Избирая жертву, они разобщают субъектов существования, разрушают идиллическую родовую общность персонажей (ср. «Лесной царь» Гете).

Катастрофическое самоопределение лирического субъекта баллады представляет собой откровение неизбежного конца, предопределенной исчерпанности индивидуального бытия, но одновременно – откровение его особенности, жертвенной ценности, внеценочной самодостаточности обреченного «я» (в идиллии самодостаточен мир повседневного существования, а не отдельная личность). Однако нарративная форма такого самоопределения факультативна. Медитативные баллады Тютчева вполне обходятся без соответствующего сюжета.

Жанровый этос *жертвенности* соответствует *трагической* модальности эстетического переживания. Трагическое «я», в силу своей избыточной двойственности вмещающее в себе самое начало жизни и смерти, внутренне шире своих ролевых границ, вписывающих его в миропорядок. Тем самым оно роковым образом выпадает из миропорядка (как Хома Брут из описанного с молитвою круга). Балладная суггестивность сродни аристотелевскому катарсису очистительного страха (параллельного сатире с ее очистительным смехом).

Длительное время прибежищем трагизма оставалась драматургия. Прорывом трагизма в лирику и явилась романтическая баллада, ставшая каноном балладного жанра. Жанровая предыстория этого яркого феномена, как и его последующая, постромантическая эволюция практически не изучены.

Что касается второго аспекта, укажу на весьма результативное исследование В.И. Козлова и О.С. Мирошниченко (см.: [Козлов, 2012]), где убедительно показана балладная природа таких стихотворений Пастернака из романа «Доктор Живаго», как «На страстной», «Весенняя распутица», «Сказка», «Август», «Рождественская звезда», «Чудо», «Гефсиманский сад» (я бы прибавил к этому ряду еще и «Гамлета»). Отмечу, в частности, что стихотворение «Сказка» наделено далеко не сказочным, но типично балладным финалом. А богочеловеческая двойственность

Иисуса Христа – несмотря на позитивную перспективу христианского преодоления смерти – глубоко созвучна балладному мышлению. Балладная разработка Евангельского сюжета художественно акцентировала в данном случае трагическую предопределенность жертвенной судьбы.

Но даже при обращении к историческому нарративному полю баллада, в отличие от оды, не сублимирует историческое время в вечность. Балладное время, аналогично идиллическому, представляет собой длящееся настоящее («сейчас и всегда»). Таково время меж днем и новью в балладных медитациях Тютчева. Не только идиллический локус дома (как основы архитектоники вечного повторения), но и балладный локус могильной черты между жизнью и смертью нейтрализуют линейную необратимость времени: в идиллии живое не умирает, а в балладе мертвое (хаос бытия, который «шевелится» под основами миропорядка) действительно сосуществует с живым. В архитектонике этих жанров доминируют панхронические пространственные связи и отношения, что фундаментально размежевывает их с элегией, где определяющей стороной лирического откровения становится время в своей необратимости.

4

Согласно утвердившимся воззрениям, «элегия обостренно внимательна к временным аспектам бытия» [Грехнев, с. 51], она «сосредоточена на переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека» [Магомедова, с. 188].

Пространственный аспект лирического мировидения, в частности, ряд традиционных элегических локусов (кладбище, руины и т.п.) для элегии не является жанрообразующим. Бесприютное скитальчество как способ присутствия «я» в мире – в противоположность идиллической бытовой укорененности – сторонится пространственной обусловленности:

*Ни к чему не прилепляйся
Слишком сильно на земле;
Ты здесь странник, не хозяин:
Все оставить должен ты.* (Карамзин)

Идиллию следует признать одним из «вторичных» истоков элегического жанра, поскольку элегии Нового времени часто строятся на отталкивании от идиллического мировосприятия. «Элегия в споре с анакреонтикой не только отстаивает свое право на существование, но и доводит до катарсического просветления изначальный комплекс элегических мотивов неизбежности смерти, добровольного отказа от сиюминутных наслаждений жизни» [Магомедова, с. 198].

Жанровая архитектоника элегического целого состоит в ценностном напряжении не между «мирами», а между «временами», состояниями мира, укладами непрерывно текущей жизни: *прошлым* и *настоящим*. Элегическое откровение разворачивается как *оглядывание* назад. Имплицитная система ценностей данного литературного жанра формировалась в его первичном истоке – древнем протожанре ритуального

оплакивания. Доминирующий мотив ритуального плача – невозвратность того, чья жизнь прервалась и более не продолжится (в отличие от символической смерти переходного обряда). Смерть открывается как непреодолимая граница между невозвратным прошлым и дрящимся настоящим.

С позиции оплакивания, «смерть – только конец и лишена всяких реальных и продуктивных связей. <...> Индивидуализованная смерть не перекрывается рождением новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того (идиллического. – В.Т.) целого, в котором рост этот осуществляется» [Бахтин, 1975, с. 365 – 366]. Таким образом смерти формируется «в индивидуальном замкнутом сознании в применении к себе самому» [Там же, с. 365], что приводит к существенному обновлению и расцвету древнего жанра в романтическую эпоху.

Ритуальный плач мог, по-видимому, служить прославлению умершего (вождя, например) и сводиться к нормативной хвале. Но в той мере, в какой скорбь была искренней, она выявляла субъективную значимость утраты для продолжающих жизненный путь. В личном плаче зарождается *оказиональная*, вненормативная система ценностей (согласно пушкинской формуле, «что пройдет, то будет мило»). В качестве имплицитной для элегии эта жанрообразующая система ценностей открывает путь тому эгоцентризму лирики, который становится столь привычным для литературы Новейшего времени, но который не был ее исходным сущностным свойством.

Исторически более близким, но тоже весьма древним источником элегии Нового времени послужил речевой жанр индивидуальной жалобы – самооплакивания, сетования не о смерти, а о нынешнем своем состоянии (ср. сохраненное древнерусской книжностью «Моление» Даниила Заточника).

Ценностный статус прошлого в элегии, как и в жалобной песне плакальщиц, определяется его неповторимостью, а стало быть, единственностью и недостижимостью утраченного. Архаичные плачи (особенно хоровые) носили, разумеется, устойчиво формульный характер, однако они заключали в себе потенциальную возможность индивидуализации как оплакиваемого, так и оплакивающего. Искренний плач при всей своей ритуальности мог стать озарением, высветить особую, персональную значимость утраты для плакальщика. Постепенно освобождаясь от формульности, от тематической привязки к смерти, элегия в полной мере реализует эти возможности, стремясь к освоению уникальности человеческого присутствия в мире:

*И, наколовшись об шитье
С невьнутой иголкой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.* (Пастернак)

В открывающейся точке перехода от прошлого к настоящему, т. е. в динамике индивидуального существования (вместо статики ролевого пребывания) вызревает столь привычная для поэтической культуры

последних двух веков фигура *лирического героя*⁶. В строгом значении этого термина за ним стоит единичное, уникальное «я» (разумеется, не собственное «я» поэта, а воображенное, художественно сотворенное им) – в противовес различным жанровым амплуа поэтического «я» в литературные эпохи канонической поэтики.

Лирический герой элегии – субъект самоопределения на ценностной оси настоящее/прошлое. Например:

*Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильнее.* (Пушкин)

Одиночество лирического героя – один из важнейших мотивов элегического жанра. Однако самобытность такого «я» вполне закономерно индуцирует инстанцию самобытного «своего другого» как внепространственную границу лирического субъекта, что особенно существенно для любовных элегий (от простейшего лермонтовского «Мне грустно... потому что весело тебе», до усложненного, иносказательно пространственного, образа такой границы у Пастернака: «Она была так дорога / Ему чертой люблю, / Как морю близки берега / Всей линией прибора»). При этом ось самоопределения настоящее/прошлое дополняется и осложняется осью я/другой (или другие) – со своим прошлым и своим настоящим.

В иных случаях само прошлое может олицетворяться в качестве «своего другого». Лирический герой Тютчева обращается, например, к своему «детскому возрасту»:

*О бедный призрак, немощный и смутный,
Забытого, загадочного счастья!
О, как теперь без веры и участия
Смотрю я на тебя, мой гость минутный,
Куда как чужд ты стал в моих глазах –
Как брат меньшей, умерший в пеленах...*

Архитектоническая для элегии фигура второго (чужого) «я», неведомая рассмотренным ранее жанрам, также может быть выведена из протожанрового перформатива оплакивания. Плач таил в себе потенцию пристального внимания к личности умершего, непреодолимо отделенного от «я» (чего не было в идиллии и балладе), но не возносимого на недостижимую высоту оды и не унижаемого, как в инвективе.

Главное откровение элегии состояло в обнаружении нефункционального ядра личности («я-для-себя»), в постромантических модификациях жанра распространившееся и на «я» другой личности. Но при этом элегическое самоопределение носит характер *анофатический*. Оно не состоит в утверждении собственных особенностей «я», оно складывается из отрицательных автохарактеристик своей страдательности: недоступности идиллических или иного рода ценностей, утраченности, невозвратности, оставленности, отрешенности, опустошенности и т.п. (ср.

у Баратынского: «Вотще! Не для меня долины и леса / Одушевились красотой, / И светлой радостью сияют небеса!»). Результатом такого самоопределения оказывается, словами В.Э. Вацура, «герой несбывшихся надежд, не реализовавший себя» [Вацура, с. 76].

Элегический этос состоит в любовном самоумалении и самоограничении («я-для-себя» меньше, чем «я-для-других», меньше собственной причастности к жизни), т.е. в личностном *кенозисе*⁷, взывающем к суггестии *сострадания*. Апофатическое самоопределение, построенное на узнаваемости⁸ утрачиваемых ценностей, эффективно способствует возбуждению сострадания.

В отличие от рассмотренных ранее инвариантов лирического дискурса элегия по преимуществу медитативна. Презентативный вектор обнаруживается в одном из ее вариантов, наиболее близком к жанровому истоку: элегия на смерть (конкретного лица).

В поэзии романтической эпохи наблюдается повышенная частотность слов «желание», «мечта». Нередко их выносят в заглавие. Особая жанровая природа стихотворений с таким или синонимичным ему заглавием в эпоху разрушения нормативной поэтики никем не была замечена. Между тем их обычно невозможно причислить к элегии, не говоря уже о других базовых лирических инвариантах. Более того, при сохранении и дальнейшем развитии свойственной элегии окказиональной системы ценностей в лирических текстах с интенцией желания обнаруживается контр-элегическая организация художественного времени: настоящее в них концептуально соотносится не с прошлым, а с желаемым будущим.

Классическое «Выхожу один я на дорогу» по своей тональности, на первый взгляд, может напоминать элегию. Лирическому герою на почти идиллическом фоне ночи «так больно и так грустно». Однако при этом «не жаль мне прошлого ничуть». Подобная позиция исключает возможность элегии. Откровение данного текста состоит в воображаемом осуществлении фантастической, уникальной мечты: самому сделаться внутренним «я» некоей планеты, одной из «звезд», переговаривающихся над «кремнистым путем» предстоящего существования. Недостижимость чаемого подобна элегической, но она отнюдь не окрашена в ценностные тона прошлого.

Пушкинское «К Чаадаеву» тоже открывается элегической позицией на рубеже прошлого (исчезнувшего, «как утренний туман») и настоящего, но последнее озарено не угасшей «мечтой» прошлого, с которой начинается текст, а «звездой пленительного счастья» (чаемой «вольности»). Ряд аналогичных примеров легко может быть продолжен. В поэтических творениях такого рода откровение строится на иной временной оси: элегическая необратимости времени (в качестве прошлого) вытесняется проективностью времени (в качестве будущего).

Архаичный прообраз лирической архитектоники этого типа – перформатив волеизъявления (воления, хотения, чаяния, стремления, мечтания, искания) как речевого действия: «да будет так!» По своей исходной природе такой перформатив – заклинание, общий исток всего

лирического дискурса вообще. Однако древнее заклинание было апеллятивным, непосредственно и практически обращенным к сверхъестественным силам бытия, тогда как новый лирический жанр – медитативное по своему вектору порождение романтической культуры.

Согласно своей коммуникативной природе этот незамеченный в период своего возникновения жанр родственен молитве, и прежде всего, той молитве, какой Иисус научил апостолов. Оставаясь хорovým высказыванием («наш», «нам», «нас») она впервые установила не императивно магические, но доверительно межличностные отношения между человеком и Богом. Но молитва, трансцендентная коммуникация, состоящая в выходе за пределы человеческого сознания, представляет собой иную, кардинально расходящуюся с лирикой ветвь эволюции магических заклинаний. Молитва, сформулированная стихами, и лирическое произведение, написанное в форме молитвы, – далеко не одно и то же; это тексты разных дискурсов. Тем не менее, в рамках христианской культуры непосредственным образом для не имеющего пока еще научного имени жанра *воления*⁹ и одновременно связующим звеном между ним и архаичным заклинанием следует признать библейские псалмы, светское переложение которых сыграло немалую роль в становлении европейской лирики Новейшего времени.

При всем творческом многообразии своих проявлений неуловленный поэтиками жанр обладает собственной инвариантной архитектурной. Это архитектоника *порога*, рубежа между настоящим и вероятностным, открытым для свободных волеизъявлений будущим. Пороговое откровение этого жанра носит проективный характер перемен, перспектива которых окрашивает настоящее в ценностные тона желания, надежды, самореализации.

Самоопределение лирического субъекта в данном жанре можно назвать *катафатическим*. «Я» раскрывается не в том, чего оно лишено, не в переживании утраченных ценностей, а в своих интенциях самореализации. *Самореализация* собственно и составляет жанровый этос воления. *Драматизм* самореализации (личность внутренне шире своей внешней причастности к жизни) определяет основную эмоционально-волевою тональность жанра, предполагающего индивидуализированную суггестию позитивной солидарности с лирическим героем, суггестию надежды.

Разумеется, жанр лирических волеизъявлений не следует мыслить плоско позитивным. Вероятностный мир воления амбивалентен. Классическими его образцами могут быть признаны, например, пушкинские «Не дай мне Бог сойти с ума...», «Что в имени тебе моем...», «Пора, мой друг, пора...» и т.п.

Логика становления и усложнения лирического дискурса, можно сказать, указывает на историческую необходимость незамеченного в период его зарождения жанра, а практика художественного письма подтверждает его фактическое присутствие в литературной истории последних двух веков.

Выявленные шесть инвариантных моделей лирического рода литературы, разумеется, не исчерпывают всего многообразия его жанрового

состава. Однако, обоснованные генетически, они выстраиваются в закономерную, сбалансированную систему перформативных стратегий, предстают ствольными линиями исторического развития лирики, без соотнесения с которыми ни одна ее жанровая модификация не может быть охарактеризована с достаточной основательностью.

Примечания

¹ Ср.: «Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме» [Тынянов, с. 17].

² Ср.: «Миф выступает как исторически образовавшееся суждение о некотором событии, само существование которого однажды и навсегда свидетельствовало в пользу какого-либо магического действия. Иногда миф оказывается ни чем иным, как фиксацией магического таинства, ведущего начало от того первого человека, кому это таинство раскрылось в некотором знаменательном происшествии» [Малиновский, с. 94].

³ Ср.: «Правовые отношения возникли как продолжение перформативных высказываний, за которыми закреплялись права и обязательства <...> Перформативное ядро культуры сопровождается инсценировкой – искусством перформанса <...> т.е. сценарного действия» [Проскурин, с. 27]. Этимологический анализ индоевропейской правовой лексики показывает, что древнейшим «сценарным действием» перформативной природы было жертвоприношение жидкостью, т.е. магическое возлияние [Бенвенист, с. 360].

⁴ Ср.: «Жанр, как композиционно определенное (в сущности – застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, "первофеномены" жанров» [Бахтин, 1986, с. 513].

⁵ Ср.: Оды «жили не столько в книге, сколько в церемониале официального торжества» [Гуковский, 1936, с. 13].

⁶ Ср.: «Вместо жанрового субъекта с привычными элегическими ролевыми функциями появляется лирический герой с индивидуализированной социальной биографией» [Магомедова, с. 200 – 201].

⁷ Богословский термин, означающий самоуничужение.

⁸ Ср.: «Элегическая поэтика – поэтика узнавания. И традиционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств» [Гинзбург, с. 29].

⁹ Открывающийся жанр мог бы быть назван, в частности, греческим словом *гимерос*, означающим креативную мечту.

Литература

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 1. М., 1994.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.

Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1996.

Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995.

Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 2002.

Выготский Л.С. Мышление и речь // Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1982.

Гаспаров М.Л. Строение эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

- Гаспаров М.Л.* Введение // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974.
- Грехнев В.А.* Лирика Пушкина. О поэтике жанров. Горький, 1985.
- Гуковский Г.А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. М.; Л., 1936.
- Гуковский Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.
- Дневники Пришвина / публикация Л. Рязановой // Вопросы литературы. 1996. № 5.
- Дрюба Ж. и др.* Общая риторика. М., 1986.
- Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993.
- Жинкин Н.И.* Язык – речь – творчество. М., 1998.
- Касавин И.Т.* Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. СПб., 1998.
- Козлов В.И.* Архитектоника мира лирического произведения. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing. 2011a.
- Козлов В.* Использовать при прочтении: О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы, 2011b, № 1.
- Козлов В.И., Мирошниценко О.С.* Жанровое мышление поэта Юрия Живаго // Новый филол. вестн. / РГГУ. 2012. № 4 (23) (в печати).
- Колесова С.Н. Лирика К.Н. Батюшкова* в контексте жанрообразовательных процессов XIX – XX вв.: кластерный подход: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011
- Малиновский Б.* Магия, наука и религия // Магический кристалл. М., 1992.
- Магомедова Д.М.* Жанры лирики // Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011.
- Мандельштам О.М.* Слово и культура. М., 1987.
- Матюшина И.Г.* Становление лирики в средневековой Европе // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007.
- Остин Дж.* Перформативные высказывания // *Остин Дж.* Три способа пролить чернила. СПб., 2006.
- Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. Ч. 1 – 3. СПб., 1821.
- Проскурин С.Г.* К вопросу о тематической сети языка и культуры. Древние перформативы, космос и римское право // Критика и семиотика. Вып. 15. Новосибирск; Москва, 2011.
- Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. М.; СПб., 1999.
- Событие и событийность / под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб., 2010.
- Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011.
- Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
- Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
- Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Фрейдберг О.М.* Происхождение греческой лирики // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007.
- Фридрих Г.* Структура современной лирики. М., 2010.
- Шмид В.* Нарратология. М., 2008.
- Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.