

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНІСТЬ-СУЧАСНІСТЬ
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 3

ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2003

УДК 821+811+811.13
ББК Ш 43(0) 5/6

Античність – Сучасність (питання філології). – Вип.3. – Донецьк: ДонНУ,
2003. – 255 с.

У збірнику репрезентовані роботи, в яких досліджуються актуальні аспекти історії й теорії світової літератури на сучаснім етапі.

Черговий випуск присвячено проблемам літератури XIX ст. в контексті вербальної культури XX століття.

Для наукових робітників, фахівці-філологів, аспірантів, студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Редакційна колегія:

Мироненко Л.А., доктор філолог. наук, професор,
відповідальний редактор;
Гіршман М.М., доктор філолог. наук, професор;
Загнітко А.П., доктор філолог. наук, професор;
Каліущенко В.Д., доктор філолог. наук, професор;
Копистянська Н.Х., доктор філолог. наук, професор;
Луценко М.О., доктор філолог. наук, професор;
Отін Є.С., доктор філолог. наук, професор;
Попова-Бондаренко І.А., кандидат філолог. наук, доцент;
Сенів М.Г., доктор філолог. наук, професор;
Соболь В.О., доктор філолог. наук, професор;
Федоров В.В., доктор філолог. наук, професор;
Матвієнко О.В., кандидат філолог. наук, доцент;
Попова Г.В., ст.. викладач.

Збірник друкується за рішенням вченої ради Донецького національного університету від 01. 02. 2001 (протокол № 5)

Рецензенти:

Нямцу А. Е., доктор філолог. наук, професор.
Потніцева Т. М., доктор філолог. наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м.Донецьк-55, вул.Університетська, 24,
Донецький національний університет, факультет романо-германської філології

ISBN 966-639-031-0

@ Донецький національний університет, 2003
@ Колектив авторів

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается классика как фундамент культуры и основа диалога между культурными мирами и эпохами, а диалог как язык осмысления и описания классики.

РЕЗЮМЕ

В статті розглядається класика як фундамент культури і основа діалогу між культурними світами і епохами, а діалог як мова осмислення і опису класики.

SUMMARY

The article treats classics as the basis of culture and a stimulus for a dialogue between the cultural worlds and epochs, dialogue being considered as a language for comprehension and description of the classics.

ЛИТЕРАТУРА

Ахутин, 1990: Ахутин А.В. Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. – М. 1990.

Бодрийяр - Ильин, 1998: Ильин И.П. Проблема взаимоотношения постмодернизма с поздним модернизмом в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. М. 1998.

Гегель, 1970: Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. Т.1. – М. 1970.

Затонский, 2000: Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. М. – Харьков. 2000.

Кант, 1967: Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770-1780-х годов к книге «Антропология в прагматическом отношении» // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.3. – М. 1967.

Михайлов, 1991: Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII – XIX веков // Классика и современность. – М. 1991.

Налимов, 1997: Налимов В.В. Знать истину нам, людям, не дано // Новая юность, 1997. - №1-2 (22-23).

Пушкин, 1956: Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 10 тт. Т.7. - М. 1956

Розенберг, 1990: Ш.Розенберг. Наше поколение и вера Израиля // Таргум. Еврейское наследие в контексте культуры. Вып.1. – М. 1990.

Поступила в редакцию 25.11.02.

ББК Ш40*000.21

УДК 82'06 «18»

Ирина Попова-Бондаренко

(Донецк)

XIX ВЕК В СВЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Единый язык и единая система ценностей - вот идеальная база для идеальной художественной коммуникации, когда автор надеется и даже уверен, что его поймут, а читатель оправдывает эту уверенность и эту надежду. Ситуация во многом утопическая и даже в чем-то наивная, но без ее «предвкушения» не берутся за перо. Ситуация порой трагически неразрешимая, но неотменимая и безальтернативная в мире человеческих, а значит коммуникативных по сути отношений.

Литературный XIX век «пролегал» между восемнадцатым и девятнадцатым. И оба эти века пробуют его на разрыв. В целом это можно сказать о каждом столетии, но XIX – особое, знаковое, и дело не столько в топическом обновлении, сколько в обогащении художественного языка и трансформации традиционной аксиологической парадигмы. При

сохранении онтологической модели художественной коммуникации, определенной в общих чертах Th. A. Sebeok, К. Леви-Стросом (цит. по [Маранда, 1985: 259]), Р.О. Якобсоном [Якобсон, 1975], в XIX веке произошел ряд изменений в некоторых её регистрах.

Век XVIII - не просто книжный, но еще и эпистолярный, журнальный и «эпиграфический». Эпиграф и эпистола довольно часто определяют композиционный облик не только романов, но и журнальных публикаций. И тем и другим широко пользуются Дж. Аддисон, Р. Стил, Дж. Свифт, А. Поуп и др. С одной стороны, в этом приеме просматриваются знакомые в многовековой литературной практике *современательные и одновременно пиететные традиции*, которые к XVIII веку стали уже общим местом. С другой стороны, эти две коммуникативные стратегии лишней раз свидетельствуют о том, что и читатель неизменно пребывает в авторском поле зрения как ценитель и судия. Собственно, авторы и не пытаются этого скрывать: они пишут для читателей. «Для лучшего понимания нижеследующей истории желательно, чтобы читатель знал, каковы ее герои», - пишет Дж. Арбетнот в пятой главе «Автопортрета Джона Булла» (Арбетнот, Автопортрет...: 46). «Я подмечал, - словно вторят ему Дж. Аддисон и Р. Стил, - что читатель нередко без особой охоты читает книгу, пока не узнает, каков автор - темноволос или светел, кроток или гневлив, женат или холост и прочее в том же духе, ибо иначе толком и не разберешь, к чему сей автор клонит. Давы удовлетворить столь законное любопытство, я намереваюсь и в этом листке, и в следующем рассказать все, что предвдарт дальнейшие мои очерки, и поведать хотя бы немного о различных лицах, причастных к сему изданию» (Аддисон, Стил, Эссе...: 97). Снисходительной улыбки в сторону «любопытной» читательской публики у авторов все же не получается. Отношения «автор-читатель» выглядят далеко не равноправными, во всем просвечивает авторская зависимость и услужливость: так опытный дворецкий, приобретший за долгие годы службы аристократический лоск, предьявляет рекомендательные письма при поступлении на работу.

Сами журналы множатся с удивительной быстротой и даже в общеевропейских национальных масштабах поражают странным единообразием названий и коммуникативной интенцией, в них заложенной. Названия (и соответственно интенции) можно свести к нескольким крупным группам. Первая явно связана с *визуализацией* и в какой-то степени с *театрализацией* предьявляемого читателям материала, что отражает и саму общечеловеческую способность наиболее полно воспринимать именно зрительный ряд, и представления об определенном опыте тогдашней эстетической рецепции (ср.: увлечение не только театром, но и «шарадной» салонной культурой с ее мини-спектаклями, бурно развившейся именно в XVIII в.). Прежде всего это, конечно, «Репетиция» Ч. Лесли, аддисоновский «Зритель» и бурно, практически в одночасье отпочковавшиеся от него «Датский зритель», «Шведский Аргус», издаваемый О. Далином, а также российский «Зритель»

И.А. Крылова, «Телескоп» Н.И. Надеждина, итальянский «Наблюдатель» Г. Гоцци, «Французский зритель» П.К. Мариво, немецкий «Северный наблюдатель» („Der Nordische Aufseher“), шотландское «Эдинбургское обозрение», английское «Квартальное обозрение», российские «Северное обозрение» и «Московский наблюдатель». Оглядка на английский оригинал очевидна, однако названия эти отражают и дух времени: пристальное вглядывание, всматривание в текст, в жизненные явления и факты, что в каком-то смысле связано и с широким распространением печатных изданий, и с научными достижениями в области оптики, и с читательской культурой в целом (в частности, с широким использованием приспособлений для чтения – очков и увеличительных стекол иного типа, что, кстати, подчеркивает и И. Шайтанов [Шайтанов, 1987: 26]). Даже журнал Г. Сен-Джона «Исследователь» («Examiner»), задуманный и функционирующий как политический, внедряется в сознание подчеркнутой наукообразностью названия. И ренессансному, и барочному художественному миру, где всё было язычески оплотнено, где жизненные формы были упруги, корявы, полнокровны, избыточны или неудобны, миру с его «внюхиванием», «вкушением», «осязанием» и панорамностью теперь противостоит нечто более «детальное», «микроуровневое». К слову, мотивы «зрения», недальновидности и «слепоты» становятся весьма распространенными как в тенденциозном, так и в «легком» стилях (например, в серьёзнейшем «Письме о слепых в назидании зрячим» Д. Дидро, а также в салонных вариантах литературного и живописного рококо: «Красная шапочка» Ш. Перро, «Ясновидец», «Русская пророчица», «Продавец подозрительной трубы» Ж. Б. Лепренса и др.) [Srnenska, 1987: 115, 117, 121].

Как видно, в этих названиях заложены и довольно схожие коммуникативные «посылы-подпорки», по преимуществу призванные сыграть для читателя роль «второго зрения», «взгляда», некоторой вспомогательной «оптики» - что не может не вызвать в памяти и древний жанр «зерцал». Только отражают они теперь все больше не добродетели, а пороки – метафора зеркала начала работать в поле другого коммуникативного кода. Недаром эта ассоциация так настойчиво проникает в поэтику статей и эссе, в обозревательную и критическую литературу. (Ср. замечание в «Отечественных записках» по поводу памфлетов П.-Л. Курье: «Он сделался зеркалом, в котором вся тогдашняя Франция узнавала себя во всех подробностях и во всех мелочах. Но это зеркало было не аристократическое, оправленное в резную раззолоченную раму, а простое зеркало крестьянской избы, совершенно не изящное и незатейливое». Сразу оговоримся, что при всей «демократизации» и распылении жанра зеркала, зеркала он не приобретает плебейского авантюрно-плутовского колорита, как, например, у Кеведа – «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников»). Попутно отметим, что оптика (а точнее, связанный с нею иллюзионизм) становится весьма почитаемой в художественной культуре,

начиная с XVII в. (использование системы зеркал в барочных скульптурных композициях; в живописи и в интерьерах как возможность «договорить» пространство за счет зеркальной перспективы).

Вторая группа названий актуализирует *почтовую (меркурианскую)* бесперебойную и надежную связь журнально-газетного издания и читателя (английские литературные журналы конца XVII в. «Афинский Меркурий» и «Дамский Меркурий», «Почтовый ангел», «Немецкий Меркурий» К.М. Виланда, «Санкт-Петербургский Меркурий», «Северный Меркурий», «Вестник Европы» Н.М. Карамзина, «Санкт-Петербургский вестник», «Московский вестник» Н.И. Надеждина, «Финский вестник». Некоторым особняком стоят «Адская почта» Ф.А. Эмина и «Почта духов» И.А. Крылова, связанные прежде всего с эпистолярной традицией по существу: здесь бесы и/или духи пишут друг другу. Поскольку границы между рукописными и печатными новостями в начале XVIII века еще были стерты, некоторые из них оставляли несколько чистых страниц для «обратной связи» с читателями, которые могли вступить в переписку с издателями.

Еще одна прозрачная коммуникативная стратегия контактности просматривается в группе журнальных названий, как бы пытающихся предложить незатейливое, с некоторым оттенком доверительности, непринужденности *общение с читателями* - таковы английский «Болтун» и последовавшие за ним «Болтунья», «Шептун», «Ворчун» и «Брюзга», а в России первой трети XIX в. - газета «Молва». Некоторый оттенок «болтовни», разговорности присутствует и в итальянском журнальном издании П.Верри «Кофейня». Название это приобретает определенное коммуникативное расширение с учетом исторических реалий. Дело в том, что уже в конце XVII- начале XVIII вв. кофейни становились не только клубами (о чем косвенно сообщает и Ш. Монтескье (Монтескье, Персидские...: 99)), но и штаб-квартирами политических партий. Здесь не столько пили кофе, сколько дискутировали. Словесные баталии нередко переходили в рукопашные схватки. Практически одновременно в названиях появляется и облагороженный эквивалент разговора с читателем - «беседа»/«разговор»: «Беседы живописцев» (И.А. Бодмер, Швейцария – здесь для обозначения беседы не нашлось ничего более адекватного, чем *discourse* : „Discourse der Malern“), «Собеседник любителей русского слова» (Е.Р. Дашкова, Г.Р. Державин, Россия), «Чтения в беседе русского слова» (А.Н. Радищев). Развитие художественной коммуникации идет волнообразно. В коммуникативной цепочке то вспыхивают, то затухают различные авторские интенции, так или иначе определяющие ход (а во многом - исход) художественной коммуникации. Они сводимы к нескольким немногочисленным побуждениям, определяющим коммуникативные стратегии: стремление о чем-то поведать, рассказать; стремление что-то объяснить, доказать, опровергнуть; стремление увлечь за собой; стремление достичь определенной власти над читателем; стремление разделить с читателем

свои помыслы/чувства. Вместе с тем в процессе разворачивания бытия художественного произведения, так сказать, «перед лицом читателя», чистые коммуникативные стратегии представлены редко - чаще имеем дело с коммуникативным комплексом. При этом обращение к читателю вовсе не означает доверительного к нему отношения. В художественной коммуникации, начиная с XVIII века, закрепляются, похоже, два типа отношений к читателю. Первый, условно говоря, «аддисоновский» - серьезный, с установкой на развивающее поучение. Второй - «стернианский» - ироничный, с поддевкой, который характерен не только для просветительского романа (Дидро, Виланд и др.), но и сохраняется в романтической традиции (Гофман, Гейне и др.). Естественно, что коммуникативные возможности «старых» жанров долгое время сохраняются в памяти жанров «новых». Только один пример: средневековые «разговоры», «диспуты» и «диалоги» в зависимости от тематики по-разному отозвались в последующих литературных эпохах. «Мелкотемье» (взаимные жалобы школяров на то, как злобные учителя стегают их по филейным частям; пикировки супругов, слуг и хозяев, распутниц и юношей, любовников etc., как у Э. Роттердамского или У. фон Гуттена) сосредоточилось позже в комических интеръектах (интермедиях) пьес Ренессанса, осталось «пожизненно» в комедии дель'арте, вплоть до ее затухания. Обогнув классицистическую трагедию, полную патетического напряжения и неперемногого *уяснения позиции*, «мелкотемье», существенно облагороженное, выжило в классицистической комедии. А вот серьезная и важная философическая проблематика этого старинного «разговорного» жанра (приписанного уже, по существу, к риторике) вошла в виртуозные виражи просветительских диалогов Дидро, Шэфтсбери, а в XIX в. напомнила о себе в «лекциях», а также романтических произведениях, как правило, жанрово стертых (например, диалоги в «Люцинде» Фр.Шлегеля, гелдерлиновском «Гиперионе»). *Диатриба* и *апология* явно просвечивают в жанре «речи»: «речи о...», «речи в защиту» - явление, характерное в целом не только для немецкой, но и всей западноевропейской литературы этого периода. При тех жанровых вольностях, которые позволял себе романтизм, скрытые коммуникативные интенции старых жанров неминуемо просачивались в жанры новые, видоизмененные. В XVIII – XIX вв. выжил позднесантичный эпистолярный жанр, представленный довольно широким регистром – от светского «письмовника» г-жи Севинье до повестей и романов (Мариво, Филдинг, Ричардсон и др.).

Кое-что изменилось и в области приемов, обеспечивающих успех художественной коммуникации. Коммуникативный *институт предварения* (или гипертекстуальность, как его определяет Ж. Женетт в «Палимпсестах») вырабатывается уже в древней драме, постепенно и неостановимо отпочковывающейся от культовой, сакральной, мистерияльной. Не только в XVIII, но и в XIX в. еще довольно долгое время (практически всю первую треть столетия) остаются актуальными

коммуникативно «озабоченные» предтекстовые приемы: *предисловия, пояснения*, а также *письма от автора или издателя*, во многом принимающие на себя пояснительные функции. В XIX веке по мере профессионализации писательского труда в цепи «писатель – читатель» нарастает напряжение. Большинство зафиксированных в западноевропейских литературных (и журнальных) текстах «выходов» автора к читателю, то есть прямых обращений к нему, окрашены наиграно уверенными, а потому достаточно напряженными интонациями: довольно часто здесь смешаны фатические начала (понимания, взаимопонимания, сочувствия) и самоуничужение. Все чаще авторы как бы «бойкотируют» привычные «читательские ожидания», отменяя семантически прозрачные названия произведений (например, «Красное и черное» вместо более понятного «история о...»); для сравнения – «Одержимый инвалид в форте Ратону» А. фон Арнима и др.).

Уже романтическое мироощущение XIX в. начинает активно разрушать ставшую нормой коммуникативную стратегию налаживания контакта с читательским лагерем любой ценой. Так, «Ночным бдениям Бонавентуры» не предпослано вовсе ничего. Правда, Гофман несколькими годами позже открывает «Житейские воззрения кота Мурра» макростратегическим предварением, состоящим из *четырёх* небольших. С одной стороны, это является прямой аллюзией такого же утяжеленного по составу, тоже «четверкой запряженного» гриммельсгаузеновского вступления к «Симплициусу» (к тому времени уже своего рода немецкой литературной классики), а с другой – безусловным и ярким пародированием этого коммуникативного приема. Вспомним, что в «Симплициусе» автор рекомендуетя одновременно и как Мельхиор Штернфельс фон Фуксгейм, «простосовестный, диковинный и редкостный бродяга» и «вагант», который представляет публике «весьма полезное и глубокомысленное чтение с предисловием, двадцатью изрядными гравюрами на меди и тремя continuations», и как несгораемый Феникс, и как бездарный писака, и, наконец, как всезнающий и всеведающий автор: поданные им краткие двустраничные содержания каждой главы призваны убедить «доброхотного» и снисходительного читателя-«соотечественника в авторской осведомленности» и привлечь его внимание.

Предварения у Гриммельсгаузена умышленно разностильны и полярно репрезентативны. Камертонами здесь становятся искательство перед читателем, авторское самоуничужение и беспроигрышная, демонстрационная (автокомплементарная) апелляция к учености. У Гофмана же авторские интонации значительно обогащаются иронией и ощущением безусловной авторской свободы, инициативы и творческой безнаказанности. Так, «Предисловие издателя» и «Введение автора (сиречь самого Мурра, «с робостью, с трепетом» отдающего страницы жизни «на людской суд») предназначены для печати, причем последнее скромно подписано - «*étudiant en belles lettres*» («новичок в литературе»). Под наголоватым «*Предисловием автора, не предназначенным для печати*»,

стоит уверенное «*homme de lettres très renommé*» («*весьма прославленный сочинитель*»). И, наконец, «*Примечание*» от лица издателя, возмущенного «спесивым тоном литературного кота», привлекает прежде всего *своего* читателя: не просто остролова, но романтика, воспринимающего мир («природу» и «бытие») в панироническом ключе, где, по словам Шеллинга, целое поставлено против целого в единой стихии жизни. Тон «каскадного» вступления подхвачен первой главой, где блистательную иронию рождает прихотливо сменяющийся ритм высокого и филистерского планов.

Преемственность, традиция явно «расшаталась». Иногда функцию предварений начинают выполнять названия глав, иногда автор обходится и без этого. Явной стилизацией под литературную старину отдают эти «подраздельные» (то есть под каждым разделом, как в «Житейских воззрениях кота Мурра»), или «под-главные» (то есть под каждой главой, как в «Золотом горшке») расшифровки-перечни тех событий, которые произойдут далее. Здесь также скрыты коммуникативные авторские запросы - ориентация на читателя скучающего, с ленцой или не умеющего «удержать память», то есть неподготовленного по существу. Уже не искательство, но оттенок превосходства над читателем улавливается в этой авторской готовности «поиграть» ролями и уйти от серьезной в своей основе самопрезентации. Коммуникативные «правки» часто делают теперь сами авторы, следуя изменившимся (пусть и негласно) правилам. Показательно, например, что каждой из трех частей «Утраченных иллюзий» О. Бальзака, выходявших с февраля 1837 по август 1843 гт., было предпослано предисловие автора. В 1843 году Бальзак объединяет все три части, снимает разбивку на главы и убирает предисловие, внося, правда, посвящение В. Гюго, все эти части объединившее. Те же операции проделывали братья Гонкуры, А. Доде, Ч. Диккенс и др. Некогда узаконенное искательство перед читателем приобретает «смещенные формы»: все чаще к читателю обращаются как к другу, который само собой понимает автора. Иногда поиск своего читателя ведется методом «от противного»: читателя задирают, как бодливую корову, высказывая весьма обидные для него предположения в некомпетентности, а то и вовсе скудоумии и тем самым пытаются привлечь внимание к произведению (ср. уже у Стерна: «читатель вообще может пропустить эту главу/описание»; или хрестоматийное пушкинское - «читатель ждет уж рифмы «розы» - / на вот, возьми ее скорей!»; распространенное - «читатель бедный мой», встречающееся у многих писателей, и проч.).

С определенной периодичностью (примерно через 30-40 лет) проявляются тенденции смены литературно-эстетических вкусов, настроений, «дыхания» и, следовательно, коммуникативных приемов. Такая смена курса в XIX веке сопровождается усилением явной или скрытой писательской агрессивности по отношению к реципиенту. Агрессивность, похоже, – одна из предтекстовых примет («паратекстовых» - в определении Л. Липчевой-Пранджевой [Липчева-Пранджева: 1999, 147,

149 и др.) литературы XIX века. Смена какого-либо «стилевого» цикла непременно рождает волну манифестационных предварений, в которых автор уже не заискивает перед читателем, не льстит ему, не напрашивается в попутчики, советчики, проводники. Таковы предтекстовые манифесты Гюго, Готье, Золя, братьев Гонкуров, литераторов «Молодой Германии». Декларативные интенции серьезно нарушают абстрактную читательскую инстанцию, или «внутритекстовую», в формулировке В. Шмида (цит. по [Ильин, 1985: 137-140]), переводя её на внешний (внетекстовой) уровень, где установимы вполне реальные адресные связи.

Читательский круг в XIX столетии заметно расширился в сравнении с предшествующими веками, благодаря общему повышению образованности различных слоев населения и тому, что право на образование перестало принадлежать исключительно состоятельному классу. К учености, к писательскому ремеслу всегда относились двояко: простолюдины - с некоторой долей презрения, но в то же время и восхищения тем, как складно «писаки» («щелкоперы проклятые») умеют излагать мысли, а люди ученые - с неизменным уважением (иногда - с завистью), но прежде всего соотнося написанное со следованием традиции. В любом случае это приводило к коммуникативной напряженности между «авторским миром» и миром читателя, его восприятием, далеко не всегда адекватным авторскому замыслу. *Массовая литература*, бурное и качественно новое становление которой начинается с первой трети XIX века, как ни странно, если не сняла, то несколько сгладила эту проблему онтологической напряженности между пишущим и читающим: каждому читающему отныне как бы предоставлялось право обрести своего писателя, выбрать свой стиль чтения. Массовая литература уже заявляла о себе в европейских странах, начиная с конца XVI – XVII вв. В Германии, во Франции, Англии уже тогда можно было купить дешевую книжку «с лотка» [Жантеева, 1974; Фрадкин, 1974]. С развитием массовой литературы и её «конвейеризацией», с развитием «поточного» книжного производства возникают и такие паралитературные коммуникативные приемы, обнаруживающие общий корень, как *скандал и реклама*. Ярмарочное расхваливание товара (позитивная реклама) уживается с игрой в якобы заведомое отторжение литературного «товара». Ставка делается на то, что книгу (журнал) купят или прочитают хотя бы из любопытства, от желания скандальной новизны. Если раньше читателя в претекстовых композициях «зазывал» сам автор, то теперь это стал делать более опытный в делах книжного рынка литературный агент. Выражение «публичке это нравится» на долгие годы вперед определило рекламную стратегию всех тех, кто непосредственно связан с распространением печатной продукции. В старину письменное произведение не нуждалось в рекламе: его место в интеллектуальном процессе было определено традицией, включенностью в «диалог» с классикой жанра, пиететным и нерушимым отношением к «великим». Правда, его могла запретить церковь, но это уже другая история и другой тип отношений. III. Сент-Бёв

довольно зло иронизирует над теми, кто якобы пишет вынужденно, *pro victu* (для того, чтобы жить, для пропитания), а на самом деле устраивает свои денежные дела. К различного рода ухищрениям, помогающим выколотить солидные гонорары, относится многословие, доходящее иногда в своем неприкрытом меркантилизме до уровня саморазоблачения. Так, газетные романы (романы-фельетоны с продолжением) пишутся в диалогах, чтобы больше занимали места [Сент-Бев, 1970: 224].

Во второй половине века, как уже отмечал А.В. Карельский, постепенно изменяется тип *героя* [Карельский, 1990: 4-28]. Его ординарность порой могла показаться просто шокирующей, но она означала, по мнению исследователя, поворот к обычному земному человеку. Мы бы взяли на себя смелость добавить, что и в коммуникативном плане смена типажей означала «рецептивный сдвиг». Художественная коммуникация (равно как и её эволюция) осуществляется во взаимопроникающем единстве рецепции жанра, героя, стиля, а также *в духе* – ценностном восприятии картины мира в её этическом сечении. Литературный XIX век предъявил читателям образы не только благородных героев и злодеев, но и полицейских, аристократов, выскочек, крестьян, приживалок, обычных «простых душ» и др. Отдельного рассмотрения заслуживает социальный феномен *самоучки*, который нашел отражение и в литературе. Здесь рецептивная шкала героя (внутри- и внешнетекстовая) колеблется достаточно широко. Встречаются гениальные самоучки с абсолютным гуманистическим слухом, регистрирующим тончайшие вибрации бытия, искусства и души (преимущественно немецкий типаж). Встречаются и самоуверенные, нравственно несостоявшиеся, обнаруживающие столь же абсолютную коммуникативную глухоту. Жизненный опыт такого самоучки тяжел: он торит себе дорогу сам, без поддержки, опираясь только на свои силы и самолюбие, постепенно ожесточаясь против всех (преимущественно французский типаж). Социальная иерархия зачастую определяет нравственный облик таких самоучек. К ним могут быть причислены умненькие уездные барышни, нелюбимые сиротки или компаньонки, воспитанницы, и проч. Явление это носит типологический характер и встречается не только в Западной Европе, но и в России. (Кстати, именно в России появится экзистенциальный тип «подпольного человека», на которого не распространяется просветительская разумность, спасающая некоторых героев-французов – например, юного Мопра. Вторую сторону медали представляет Смердяков (в скандинавском варианте – стриндберговский лакей из «Фрёкен Юлии»: здесь умение «складывать слова» вступает в противоречие с неумением извлечь общий смысл, этический концепт).

XIX век - время появления широких идеологий и ходких идеологом, время вовлеченности человека в движение истории, которую не только специалисты, но и он сам (человек) с полным правом мог назвать (и, что важнее, - ощутить!) как мировую, общую. События Французской

революции (события 1789-1794 гг.), а также чартистские волнения, схватки в парламентах, подкуп избирателей, суфражистское и антиколониальное движение – всё это не прошло бесследно для сознания представителей самых широких социальных кругов. Массовые песни, агитки, революционная и тенденциозная публицистика, трибуна – все то, что И.А.Тертерян [Тертерян, 1989: 15-16] относит к революционно-демократическому литературному крылу, все это с немалым основанием можно было бы отнести и к этапным проявлениям формирования культуры, с одной стороны – пропагандистско-репрессивного, а с другой, закономерно связанной с ней – массового типа. В цивилизационном отношении XIX век для Европы (да и Евразии, России, например) – век особой напряженности в развитии *городской* культуры. Практически в каждой стране появляется свой «Новый Вавилон», своё гиблое место, маящее и пугающее одновременно: Париж и Лондон, Петербург и Берлин, Краков и Вена. Ему опять-таки по-новому, по-другому начинает противостоять глубинка, периферия. Остроумной, либертиножновысокомерной и задиристой поместной литературе приходит конец. Меняется картина мира, смещаются центры и акценты: руссоистско-сенанкуровские или тиковские деревушки, «глубинки» с их нравственной чистотой или торжественной диковатостью, побуждающей к философическим размышлениям, также очень скоро будут увидены с другой точки зрения. В них проступят черты тяжелые и неприятные, порой мизантропические, что достаточно полно представлено уже у Бальзака, Флобера, Мередита, Гуцкова, Геббеля, позднего Гейне: здесь царят пошлость, невежество, разврат, патриархальная косность, граничащая с жестокостью. Пролетаризация и обнищание деревни только усиливают животность человеческой природы (Мопассан, Роллан, Гауптман, Гамсун и др.). И, «хотя Вольтер живет в веках», как справедливо заметил в свое время Бомарше, а интеллигентские традиции вольнодумства по-прежнему в чести, образ мысли и образ жизни начинают все более распараллеливаться. Появляется феномен «бегства на месте» (или ложного эскейпизма): прочно осев в столичных литературных салонах, литераторы все чаще совершают сугубо виртуальные побеги в «обитель дальнюю трудов и чистых нег». При этом они полностью дают себе отчет в том, что в деревне, глупи, все свойственные человеку недостатки и пороки приобретают характер еще более мрачный и дикий.

Хронология наступления «страшного зверя» торгашеской цивилизации в каждом отдельно взятом культурном регионе несколько сдвинута, смещена, но исторически predetermined: ничего изменить уже невозможно. Городские «песни невинности» опрокидываются в постижение трагического «опыта». Наступает неизбежная криминализация городской жизни и сознания, что в беллетристическом поле порождает жанр криминальных хроник, которому в той или иной мере отдают дань Э. По, Ч. Диккенс, О. Бальзак, Э. Сю, Э. Бульвер-Литтон и др. Бурно развивается порнографическая индустрия, перед которой меркнет

невинный разврат античных лупанариев и античное наивное эротическое искусство. Прециозные «нескромные сокровища» сразу и как-то безвозвратно, безнадежно одряхлели перед молодым и наглым порно-коммерческим хищником. Салонная закваска рококо перестоялась и переродилась. «Улицами джина» стали интересоваться не только бытописатели и натуралисты. Равные права с высоким типом сознания получает вполне партнерское сознание *ярмарки, воровского притона и борделя*. Томики Вольтера, напудренные парики и вечернее семейное музицирование – все это, если верить Т.Манну, подвергается осмеянию уже в середине века. Развитие массовой культуры рождает новые художественные коммуникативные стратегии – соответственно защитные или наступательные - и в гуманистической, и в коммерческой литературе. Последняя практически лишена *подтекста* – этого действительного и очевидного достижения XIX в. в области литературно-художественной коммуникации. Массовая литература сохранила практически нетронутой сферу привычного («инерционного», говоря словами Ю.М. Лотмана) ожидания: здесь остались легко прогнозируемые и благополучные финалы, «номерные выходы» героев, их характерологическое деление, «формульность» (в терминологии Дж. Кавелти), хронотопическая уравновешенность, привязка к затексту. Следует отметить, что контекст и подтекст в художественном мире плотно пригнаны друг к другу. Подтекст опирается на контекст, но их субстанции несколько различны: контекст изначально оплотнен, осязаем, реален, длителен, ословеснен. Подтекст нестойк, эфемерен, преходящ, интонирован. Контекст живет *в факте* жизни и слова, подтекст - *в интонации* жизни и слова. В живой речи, в молвлении подтекст как бы надстраивает экспрессивно-оценочный купол высказывания. В литературно-художественном произведении невербальная (иногда - паравербальная) субстанция подтекста обогащает и процесс художественной коммуникации.

Подтекст, как пишет Т.Сильман, есть «подспудная сюжетная линия, дающая о себе знать лишь косвенным образом, притом чаще всего в наиболее ответственные, психологически знаменательные и поворотные, «ударные моменты» сюжетного развития...» [Сильман, 1969: 89-90].

«Подтекст, – уточняет исследовательница, - используется главным образом в литературе конца XIX – XX века» [Сильман, 1969: 89]. Обращаться с этим феноменом по-настоящему научились, пожалуй, действительно только в XIX в.ск. Вместе с тем позволим себе заметить, что подтекст не только становится показателем «глубинных процессов душевного развития героя» [Сильман, 1969: 100], но и выходит порой на самые различные уровни рецепции художественного текста: то как относительно формализованный и потому относительно легко «считываемый» "старотипный" прием, то как явление универсального и глубинного целостно-организующего порядка (новый тип). Сегодня мало у кого остается сомнений в том, что вплоть до XIX в. авторское сознание во всей европейской литературе репрезентировано достаточно

обстоятельным описательным словом. Проще обстоит дело с юмористическим подтекстом, который вырастает из столкновения разноплановых вариантов прочтения одной и той же ситуации - приравнивания высокого и низкого, пристойного и непристойного, банального и выдающегося, что, собственно, и вызывает смех. Его истоки лежат как в народном остроловии и карнавальном (или шутовском) кривлянии и самоуничижении, так и в отлаженной столетиями риторической практике. Он откровеннее, проще, его приметы довольно легко «выучить» читателю (воспринимателю). Они вполне «ознаковлены». «Дефиниция грязи, – как полушутливо заметил как-то С.С.Аверинцев, – вещь не на своем месте». Дефиниция общего, массового смеха – тоже: босьяк, ряженный королем, и король на эшафоте одинаково смешны толпе, это слишком сильный раздражитель для неё. Их появление одинаково возбуждающе. Нахождение на эшафоте Марии-Антуанетты («Сашка» М. Лермонтова) или Андре Шенье («Стелло» А. де Виньи) толпе, заинтересованно регистрирующей положение «вещи не на своем месте», может быть только *интересно, забавно и смешно* (см. о жестокости как оборотной стороне карнавала равно любого массового зрелища: [Данов, 1998]). Смех возникает в таких случаях именно от *смешивания* закреплённой, постоянной функции объекта (утонченность/возвышенность – «как немногие») и непривычной, окказионально представленной, неожиданно ставшей возможной (огрубление/унижение до состояния «как все»). Такое же *смешное* зрелище для определенного типа читателей составляло в старину авторское «предисловное» уничижение, воспринимавшееся не столько как подтекст (хотя по своему коммуникативному «стратегическому» [Дейк, 1989: 8] генезису – это, конечно, он и есть), сколько как общепринятое правило авторской игры с читателем. Автор, «сочинитель», то есть человек грамотный, а значит, по определению находящийся выше уровня не слишком взыскательной публики, слегка кривляясь и уничижаясь, привлекает, «завлекает» читателя. С тех пор, как обращенное к читателю слово обнаружило неоднозначность, с тех пор, как писатель (автор, продуцирующее сознание) осознал уязвимость собственного слова, выражающуюся прежде всего в возможности воспринимателя к перетолкованию этого слова, он начал примерять различные «предисловные» (букв.: «идущие перед словом»), как бы расширяющие путь будущему слову) личины: дураков, глупцов, простофиль, невежд и так далее, как С. Брант, Э. Роттердамский, Г.Я.К. Гриммельсгаузен и другие.

Парадигматика подтекста как сложной коммуникативной подсистемы выглядит примерно следующим образом.

1. Подтекст частного характера:

а) второй план высказывания, *основанный на игре слов и представлений, который чаще всего замешан на шутке, бытовой иронии, насмешке, сарказме и т.д.* Примером могут послужить все виды насмешек и подтруниваний (в том числе и

обманчиво комплиментарного характера), которые образуют по сути *оценочный* фон. Таковы обращения к собеседнику, предполагающие нарочито завышенный уровень его способностей, совершенно очевидно не выдерживающий критики («Отколе, умная, бредешь ты, голова?» – обращенное к ослу);

б) *ситуативные двусмысленности* вроде стернианского: «Мадам де В*** посадила меня рядом с собой на диван, чтобы таким образом вплотную обсудить вопрос о религии» («Сентиментальное путешествие»).

2. Подтекст *общего характера*, распространяющийся преимущественно на область широкого аллегорического приема – как в частных случаях (образы), так и на жанровом уровне: басни, притчи и др.

3. Подтекст *глобального, или концептуального характера*. Если частные и общие случаи подтекста осваивались мировой литературой настолько длительно и успешно, что создали определенную традицию, то открытие подтекста концептуального типа, выводящего читательское восприятие на новые уровни художественной коммуникации, принадлежит XIX веку. Так, в художественной практике романтиков именно ирония придает подтексту значение глобальной и принципиальной несовместимости идеала и филистерства на всех уровнях – коммуникативном, философском, экзистенциальном.

4. Подтекст *психологический*. При появлении такого подтекста, как правило, попутно избываются и столь привычные для предшествующих литературных эпох проговоренность (или избыточная выговоренность), комментарийность, откровенная («лобовая») оценочность. В строгом смысле подтекстом можно считать интенциональный смысл любого проективного текста – вербального или паравербального (обычно такой текст репрезентирует драма, где статусом языка обладают мимика, жесты, молчание, мизансцена и т.д.). Вместе с тем подтекстом невозможно «пользоваться» массово как неким техническим изобретением. Художники одной эпохи вовсе не обязательно должны оперировать подтекстом. Бальзак (за что, кстати, ему пеняет Ж. Женетт), излишне многословен и обстоятелен [Женетт, 1998: 305-307]. У Флобера же отмечается явная склонность к подтекстуальной поэтике (Женетт находит у него даже ситуации умолчания и молчания), а Готье, по нашему наблюдению, напротив, предпочитает в прозе широкие полотна описаний и «прописываний» – от нарядов до тончайших душевных движений, как бы пытаясь застраховаться от нежелательной читательской интуиции или догадки, от неверного истолкования. Высочайшего развития достигает подтекст в драме рубежа веков, в частности, символистской, а также живописном искусстве модерна (югендстиль).

Таким образом, в область художественной коммуникации, XIX век, как минимум, привнес следующее:

- 1.Изменение гипертекстуальных (предтекстовых) стратегий: уменьшение или полную ликвидацию семантической прозрачности названий произведений.
- 2.Усиление манифестального начала, разрушающего абстрактную читательскую инстанцию и, как следствие, коммуникативную органичность.
- 3.Смену коммуникативного кода в картине мира и концепции героя.
- 4.Массовую культуру, что в коммуникативном плане представляло некоторую уступку ложноромантическому пафосу и сохраняло инерционные процессы в поле читательской рецепции.
- 5.Психологический подтекст, что позволило закрепиться в художественной культуре интенциональному плану проективного текста.

РЕЗЮМЕ

В статье затронуты некоторые аспекты художественной коммуникации, в частности, отношения «автор – читатель», отразившиеся в различных паратекстуальных срезах (названия, предисловия, пояснения, введения авторов, эпитафьи и др.), а также манифестационных предвращениях. Отмечены изменения авторских интенций в XIX в. Перечислены основные феномены литературного процесса XIX в., повлиявшие на характер художественной коммуникации: развитие городской культуры нового типа, появление массовой литературы, рекламы (в том числе скандальной), выдвижение новых литературных типажей и художественных приемов (в частности, подтекста). Даны типы подтекста.

РЕЗЮМЕ

В статті порушуються деякі аспекти художньої комунікації, зокрема стосунки «автор – читач», що відбилися в різних паратекстуальних рівнях (назви, передмови, пояснення, вступи авторів, епіграфії тощо), а також маніфестаційних передувань. Відзначено зміни авторських інтенцій в XIX ст. Перелічені головні феномени літературного процесу XIX ст., які вплинули на характер художньої комунікації: розвиток міської культури нового типу, поява масової літератури, реклами (у тому числі скандальної), висунення нових літературних типажів і художніх прийомів (наприклад, підтексту). Подано типи підтексту.

SUMMARY

The article touches upon a series of belles-lettres communication aspects, namely “author – reader” relationship which makes itself explicit on various paratextual levels (title, foreword, explanation, author’s introduction, epigraph, etc.) as well as manifestational forestalling. The author’s intentions are shown to have undergone substantial changes in the XIXth century. The central phenomena of the XIXth century literary process which had a major influence on the belles letters communication character, have been listed: shaping of urban culture of a new type, publication of books for mass reading, advertisements (including scandalous ones), appearance of new literary types and devices (ex.g., undertext). The latter is presented in its variety.

ЛИТЕРАТУРА.

- Данов, 1998: Данов Д.К. Дух карнавала: Магический реализм и гротеск // РЖ. Сер. 7. – 1998. - № 1.
- Дейк, 1989: Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ. – М., 1989.

- Дидро, 1941: Дидро Д. Письмо о слепых в назидание зрячим // *Избранные философские произведения.* – М., 1941.
- Жантиева, 1974: Жантиева Д.Г. Концепции массовой литературы в Англии // *Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада.* – М., 1974.
- Женетт Ж. *Фигуры.* В 2-х томах. Том 1. – М., 1998.
- Ильин, 1985: Ильин И.П. Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы) // *Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика.* – М., 1985.
- Карельский, 1990: Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М., 1990.
- Липчева-Пранджева, 1999: Липчева-Пранджева Л. Пораждане и съотнасяне на темпоралните пластове в историческия роман // *Годишник на Софийския ун-т «Св. Климент Охридски».* Факултет по славянски филологии. Кн. 2. Литературознание. Том 87. 1994. – София, 1999.
- Маранда, 1985: Маранда П., Кенгас-Маранда Э. Структурные модели в фольклоре // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора.* Сб. статей. – М., 1985.
- Сент-Бёв, 1970: Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с франц. – М., 1970.
- Сильман, 1969: Сильман Т. «Подтекст – это глубина текста» // *Вопросы литературы.* – 1969. - № 1.
- Тертерян, 1989: Тертерян И.А. Общий характер литературного процесса // *История всемирной литературы: В 9-ти тт.* – Т. 6. – М., 1989.
- Фрадкин, 1974: Фрадкин И.М. Тривиальный роман и пути его распространения в ФРГ // *Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада.* – М., 1974.
- Шайтанов, 1987: Шайтанов И.С. «Столетье безумно и мудро...» // *Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века.* – М., 1987.
- Якобсон, 1975: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // *Структурализм «за» и «против».* – М., 1975.
- Srnenska, 1987: Srnenska, Dagmar. Francuzska rokokova grafika. – Tatran Bratislava, 1987.

ИСТОЧНИКИ

- Аддисон, Стил, Эссе...: Аддисон Дж, Стил Р.. Эссе из журнала «Зритель». -№1. // *Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века.* – М., 1987.
- Арбетнот, Автопортрет...: Арбетнот Дж. Автопортрет Джона Булля // *Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века.* – М., 1987.
- Гофман, Житейские: Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра...// *Гофман Э. Т. А. Избранные произведения.* – М., 1989. – С. 45-371.
- Гриммельсгаузен, Симплициссимус: Гриммельсгаузен Г.Я.К. Симплициссимус. Пер. с нем. А.А. Морозова и Э.Г. Морозовой. – Л., 1967. – 471 с.
- Монтескье, Персидские...: Монтескье Ш.. Персидские письма. – М., 1956.
- Grimmelshausen, Der abenteuerliche: Grimmelshausen H.J.Ch. Der abenteuerliche Simplicissimus // *Grimmelshausens Werke: in vier Banden.* – Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1977.

Поступила в редакцию 03.12.02.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1. Теория литературы, поэтика	4
Гиршман М.М. Литературная классика в свете диалогического сознания.	4
Попова-Бондаренко И.А. XIX век в свете художественной коммуникации	10
Ханмурзаев К.Г. Поэтика романа Й.Эйхендорфа «Предчувствие и действительность».	25
Борисенко В., Логвинова И. Творческое бытие поэтического произведения в эстетике иенского романтизма.	35
Жужгина-Аллахвердян Т.Н. Мифопоэтические мотивы ночи и сновидения во французской романтической литературе.	40
Скураговская Л.И. О некоторых аспектах романтического эксперимента в английской поэзии (У.Вордсворт).	46
Орлик Н.П. К проблеме «Стендаль и XX-ый век» (о художественных предвосхищениях в «Воспоминаниях эгоиста»).	53
Постовая Н.С. Мотив рока в романе В.Гюго «Собор Парижской Богоматери».	61
Чонка Т. Русский XIX век в творческой рецепции Владимира Набокова (к проблеме диалога культурных традиций).	69
Земляная Л. Поэтика «классического» в пьесе Т.Стоппарда «The Invention of Love».....	78
Часть 2. Проблемы историко-литературного процесса	95
Мироненко Л.А. Ars longa: рецепция литературного XIX века в литературно-критическом наследии Андре Моруа	96
Попова А.В. Мемуары Ф.-Р. де Шатобриана и проблема исповедального жанра.....	103
Матвиенко О.В. Доля готики в английском письменстве XIX ст.	111
Потницева Т.Н. Роман с продолжением (романы Ш.Бронте в современных интерпретациях).	117
Захарова Е. Дом как центр английской художественной картины мира в романах «Домби и сын» Ч.Диккенса и «Собственник» Дж.Голсуорси.	123
Гончаренко Э.П. Джойс и традиции ирландской прозы XIX века.	131
Плетнева Е.В. Представления о любви в XIX и XXI-ом веке.	138
Теличко Т.Г. Россия и русская литература „глазами Англии“: к вопросу о национальной идентичности в литературе	141
Виненцова Н.С. Авторское сознание и формы его реализации в романе Ф.Мориака «Пустыня любви».....	149

Лохман Н.Х.	Ритмо-фонетическая картина художественного мира произведения и проблемы художественного перевода (на материале сказки А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»)	157
Ченцова Н.	Концептосфера академического мира в английской литературе XIX и XX веков (У. Теккерей, Д. Лодж).....	164
Струкова Т.Г.	Тайна имен в «Морской трилогии» У.Голдинга	167
Борисенко Е.С.	Способ организации повествования в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта»	175
Скубашевская Т.С.	Феминистская проблематика в романе Ф.Уэлдон «Сестрички»	181
Шестакова Э.Г.	К проблеме обоснования и построения словаря основных оксюморонных образов и мотивов русской поэзии XIX – первой трети XX вв.....	188
Часть 3. Проблемы классической филологии и современного языкознания		194
Гарасимчук С.И.	Епідейктична частка –с(е) у складі латинських вказівних займенників раннього періоду	194
Кайка Н.	Фразеологические русизмы в произведениях французских писателей-небилингвов.....	200
Часть 4. Круглый стол. Дискуссия		206
Круглый стол	207
Ответы на вопросы Круглого стола	229
Содержание	254