

Министерство образования Республики Беларусь

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

А.А. БУЛГАКОВА

ТОПИКА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Пособие

Гродно
ГрГУ им. Я.Купалы
2008

УДК 821.161.1
ББК 83.0
Б90

Рецензенты:

Жук И.В., доктор филологических наук, профессор кафедры
белорусской литературы;

Капшай Н.П., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской
и мировой литературы (ГГУ им. Ф.Скорины);

Марцинкевич Н.Э., преподаватель кафедры русской
и мировой литературы (ГГУ им. Ф.Скорины).

Рекомендовано Советом филологического факультета
ГрГУ им. Я.Купалы.

Булгакова, А.А.

Б90 **Топика в литературном процессе : пособие / А.А. Булгакова. –**
Гродно : ГрГУ, 2008. – 107 с.
ISBN 978-985-515-061-0

Пособие представляет собой исследование, в котором всесторонне рассматриваются такие понятия, как «топос» и «топика», а также смежные с ними термины. Теоретические главы, практическая часть, словарь и хрестоматийные материалы способствуют введению данных терминов в научный обиход студентов, использованию понятия «топос» при анализе художественного произведения. Адресуется студентам специальности «Русская филология», может быть полезно аспирантам, преподавателям, а также всем, кто интересуется актуальными проблемами современного литературоведения.

УДК 821.161.1
ББК 83.0

ISBN 978-985-515-061-0

© Булгакова А.А., 2008
© Учреждение образования
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Исследование топике относится к числу наиболее актуальных направлений современного литературоведения, шире – филологии, которые в последнее время все активнее обращаются к изучению «резонантного пространства» культуры и литературы, то есть клише, стереотипов, универсалий, констант, «общих мест» и т.п., и через них – к выявлению механизмов эволюции культуры и сохранения ее «генетического кода» через процессы преемственности. Интерес к топике обусловлен развитием и успехами когнитивистики, тесно связанной с мыслительной деятельностью человека, а также повышенным вниманием ученых-гуманитариев к проблеме пространства и семиозиса.

Изучение топике важно потому, что топос стягивает вокруг себя огромное количество терминов (архетип, универсалия, хронотоп, художественное пространство, мотив, символ и др.), знание и понимание которых необходимо будущим филологам для полноценной интерпретации художественного текста. В пособии дается широкая панорама определений топоса и смежных с ним терминов, устанавливаются отношения между данными понятиями, что облегчает студентам ориентирование в понятийно-категориальном аппарате литературоведения.

Настоящее пособие имеет целью помочь студентам разобраться в семантике и структуре понятия «топос», которое не носило однозначного определения в научной литературе, а также научить использовать данный термин при анализе литературного произведения. Данная цель определяет структуру пособия: оно состоит из двух основных глав, в каждой из которых освещается определенный аспект проблемы.

В первой главе рассматривается парадигма понятия «топос» в европейской эстетике: история понятия, основные направления его изучения.

Во второй главе выявляются функции, структура, механизмы развития топоса как культурно-типологической семиотической единицы, а также определяется методология его исследования в художественных текстах.

Для осмысления и самоконтроля после каждого раздела предлагаются вопросы и задания, а также список рекомендуемой справочной, учебной и дополнительной литературы. Углубить знания по теории и, главное, применить их на практике при анализе конкретных произведений, а также ознакомиться с эволюцией топосов в истории русской литературы помогут практические занятия. Для активизации уже имеющихся и приобретенных знаний по литературоведческой терминологии в пособии дается краткий словарь основных понятий.

ГЛАВА 1

ТОПИКА: ИСТОРИЯ ПОНЯТИЯ, ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ

1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТОПИКИ АРИСТОТЕЛЕМ, ПРИЧИНЫ РАСШИРЕННОГО СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕРМИНА

Проблема топоса является одной из актуальнейших проблем литературоведения на современном этапе его развития. Филология всегда обращалась к константным явлениям, определяя их по-разному: как вечные образы, архетипы, устойчивые мотивы, топосы. И сейчас одним из ведущих и наиболее плодотворных направлений исторической поэтики ученые называют исследование топики.

Осмысливая литературное наследие различных культурных эпох и народов, ученые пришли к выводу, что в текстах всегда присутствуют элементы, повторяющиеся в пределах жанра или стиля, которые связывают одно художественное произведение с другим. Как говорил Х.Л. Борхес в новелле «Поиски Аверроэса», «когда я что-то пишу, то чувствую, что это существовало раньше»¹. По словам В. Гурлитта, искусство в целом и литература в частности представляют собой «переработку существующих типовых тем, формул и фраз»². Интерес к повторяющимся в тексте единицам (образам, мотивам, сюжетам и т.п.) подтверждается тем, что литературоведы всегда вычленяли «общие места» и пытались обозначить их специфическими терминами. Следовательно, топосы как регулярно воспроизводимые элементы художественного произведения уже, казалось бы, должны быть достаточно хорошо осмыслены в *теории литературы* ее классиками и современными исследователями (А.Н. Веселовским, А.М. Панченко, Ю.М. Лотманом, В.С. Баевским, В.Е. Хализевым, Т.Е. Автухович, Н.В. Володиной и др.). Но, несмотря на многовековую историю существования термина, а может быть, и благодаря ей, для теоретиков и историков литературы топос был и остается «чем-то неуловимым и трудно определимым» (Аристотель «Физика»). Вокруг него обозначился ряд нерешенных вопросов. Один из них связан с пониманием объема и се-

¹ Борхес, Х.Л. Поиски Аверроэса / Х.Л. Борхес // Сочинения: в 3 т. – М., 1997. – Т. 1: Эссе, новеллы. – С. 476 – 483.

² Цит. по: Curcius, E.R. Literatura europejska I iacicskie ńredniowiecze / E.R. Curcius; tłum. Ё oprac. A. Borywski. – Kraków, 1997. – S. 84 – 85.

мантики самого термина. Возникновение данного вопроса обусловлено следующими причинами.

Во-первых, употребление термина «топос» вышло за рамки литературоведения. Данное понятие широко употребляется в *риторике*, с которой оно связано генетически. Под топосом в риторике понимают «образец, фигуру, оборот, аргумент, общепринятое суждение, цитату и т.д.» (Sierotwenski S. Słownik terminów literackich)³, а также определенный вид аргументов, используемых для доказательства тезиса.

Будучи связанным с такими категориями, как традиции и новаторство, топос, осмысленный *культурологами* в качестве культурного феномена, описывается ими как «ландшафтное или рукотворное образование, являющееся в текстах культуры регулярно воспроизводимым местом действия и обладающее символическим значением»⁴, как культурно-типологическая единица.

В *философии*, в частности гносеологии и эпистемологии, топике рассматривают, исходя из трудов Аристотеля, как «технику пространственной организации мышления и понимания, а также организованное на ее основе мыслительное пространство»⁵.

В данном случае размытость и затемненность значения данного термина можно объяснить влиянием новой синергетической парадигмы современной науки, которая предполагает тесную взаимосвязь различных научных дисциплин и способствует созданию ситуации, связанной с подвижностью границ в понятийно-категориальном аппарате. Кроме того, утверждение термина одновременно в различных науках непременно влечет за собой неясность его употребления, многозначность, смешение с другими понятиями, близкими по форме или содержательно. Следствием этого является расширение семантики терминов «топос» и «топика» и выход их за пределы гуманитарного знания, в область математики, физики и медицины.

С другой стороны, объяснение полисемантической топоса не исчерпывается исключительно взаимодействием различных наук (гуманитарных, естественных, технических). Многозначность дан-

³ Цит. по: Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов: в 2 т. / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М., 2001. – Т. 1. – С. 109.

⁴ Лассан, Э. Локусы культуры как предмет психо- и этнолингвистики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ling.x-artstudio.delst12.html>. – Дата доступа: 13.08.2007.

⁵ Бабайцев, А.Ю. Топика / А.Ю. Бабайцев // Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. – Минск, 1998. – С. 720.

ного термина является имманентной, изначально присущей понятию в том виде, в котором его ввел Аристотель. Потенциальная неоднозначность топоса была обусловлена употреблением Аристотелем термина одновременно в трех трактатах: «Физике», «Риторике» и «Топике», в каждом из которых актуализировался иной оттенок смысла. Это не только обусловило выход термина за пределы логики и риторики, но и спровоцировало путаницу в его определении литературоведами: в итоге одни сводят его к месту действия или к пространству текста, актуализируя пространственный аспект понятия, которое в переводе с греческого дословно обозначает «место»; другие делают акцент на его повторяемости в истории литературы, стереотипности, закреплённости в строго определённой вербальной форме; третьи указывают на связь топоса с пространством мышления, знания, выдвигая на первый план гносеологический и эпистемологический аспекты.

Итак, источник расширенного словоупотребления термина «топос» был заложен Аристотелем, введшим его в научный оборот. Уже *буквальным значением* этого слова (др.-греч. *topos* – «место») запрограммированы будущие «отпочкования» термина и выход его в другие науки. Топос и топка как совокупность топосов, употребляемые в физике, математике, медицине, являются по сути лишь греческими синонимами-эквивалентами русских понятий «место» и «пространственное расположение», «организация пространства». Такое понимание топоса объясняется употреблением его в естественнонаучном трактате «Физика», где Аристотель данным термином обозначает собственно пространство как новую, ещё не разработанную философами категорию.

Непосредственная *интерпретация* топоса древнегреческим философом, отражённая в «Топике» и «Риторике», является источником сближения данного понятия с художественным пространством текста, хронотопом, местом действия и актуализацией пространственной семантики топоса. В «Топике» Аристотель определял топос как пространство человеческого знания (такая дефиниция остаётся актуальной в современной философии и логике). Данное определение доказывает правомерность рассмотрения топки и в когнитивном аспекте, связанном с организацией пространства знания человека с помощью когнитивных процедур.

Согласно определению, данному Аристотелем в «Риторике», топосы – это «места», с помощью которых происходит доказательство или опровержение заявленного тезиса, эвристические мыслительные формулы: «Они общие для рассуждения о справедливос-

ти, о явлениях природы и о многих других, отличных один от одного предмета <...> потому что одинаково удобно на их основании построить силлогизм или энтимему – как относительно справедливости и явлений природы, так и относительно какого бы то ни было другого предмета»⁶. Топосы как схемы, отражающие формально-логические связи между различными явлениями, стали предметом рефлексии логики и когнитивного литературоведения, которое сближает топику с фреймами и представляет ее как «рамку», «своего рода контейнер для хранения информации»⁷. Отсюда берет начало восприятие топоса как культурной константы, универсалии, выполняющей в процессе культурной эволюции мнемоническую функцию, что отражается в культурологической интерпретации топики.

Однако возникает вопрос: откуда берет начало интерпретация топоса как языкового клише, стереотипа, устойчивой словесной формулы, которая закрепилась в риторике, а также выражает негативную оценку литературоведами топики как жанрово-стилевой среды, лишаящей писателя возможности проявить оригинальность суждений и их словесного оформления. Необходимо отметить, что уже римские ораторы говорили о параллелизме между организацией мышления и его экспликацией в речи, между строением мысли и ее языковым воплощением. Отсюда – разница в понимании топоса в греческой и римской традиции.

Аристотель, как и вся древнегреческая риторика в целом, делает упор на доказательность речи, правильный подбор аргументов, поэтому его «топос» – это именно «место», мыслительное образование, схема, организованная по законам логики, подходящая для рассмотрения конкретных тем. То есть топос Аристотеля мы можем назвать «ментальным топосом».

До нас же данный термин дошел в более привычном латинском варианте как «*loci communes*» (понятие, употребляемое в «Топике» Цицерона), то есть как «общее место», обозначающее не столько аргумент, мыслительную схему, сколько стандартное словесное выражение, тему, оборот, служащий для украшения речи, эмоционального усиления аргументов при доказательстве. Такая трансформация семантики термина объясняется тем, что, как известно, римские ораторы, в отличие от греческих, больше внимания уделяли эстетике речи, ее вербальному воплощению, чем содержательному ас-

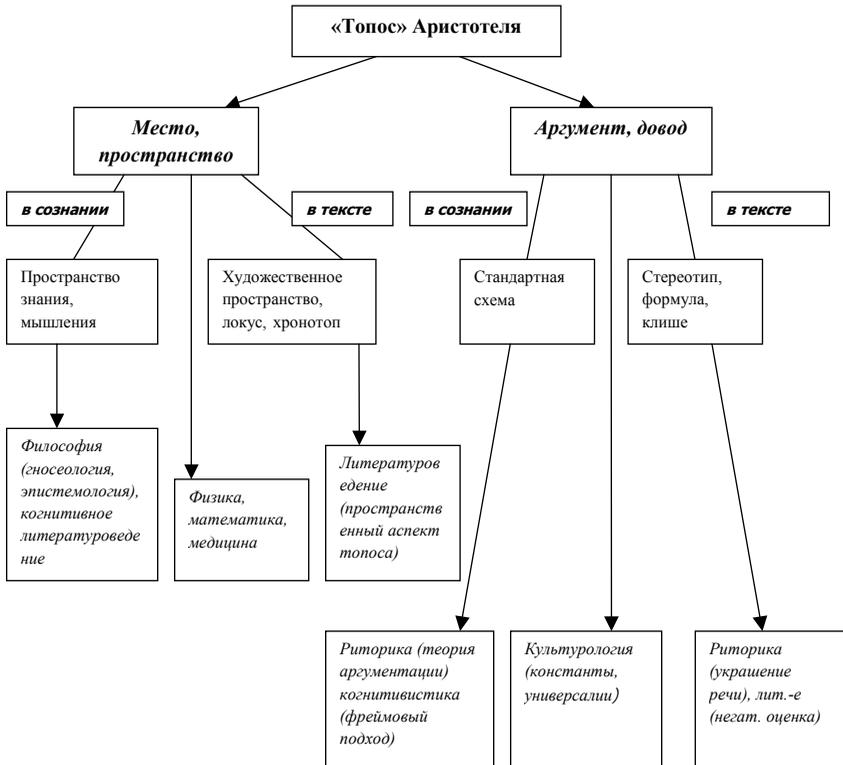
⁶ Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 97–98.

⁷ Ключев, Е.В. Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция): учеб. пособие для вузов / Е.В. Ключев. – М.: Изд-во ПРИОР, 1999. – С. 41.

пекту. Поэтому топос, рассматриваемый в латинских риториках как «общее место», можно определить как «речевой топос».

Это обусловило два основных направления дальнейшей трактовки топоса. Первое – с опорой на аристотелевское понимание «места» как ментального образования (философия, логика, риторика, теория аргументации, когнитивистика, культурология). Второе направление – с опорой на римскую трактовку термина как речевой единицы (риторика, литературоведение).

Схему расширенного употребления аристотелевского термина можно представить следующим образом:



Наша задача состоит в том, чтобы, очертив круг уже имеющихся точек зрения и всесторонне описав топос, приблизиться к пониманию его значения, функций и структуры, а также выработать методологию исследования топики в литературных текстах.

Рекомендуемая литература

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
2. Аристотель. Тописка / Аристотель // Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1978. – Т. 2. – С. 347 – 533.
3. Бабайцев, А.Ю. Тописка / А.Ю. Бабайцев // Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. – Минск: Изд-во В.М. Скакун, 1998. – С. 720 – 722.
4. Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов: в 2 т. / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М., 2001. – Т. 1. – С. 109 – 118.

Вопросы для самоконтроля

1. Как вы думаете, чем обусловлен интерес современного литературоведения к топики?
2. Чем можно объяснить расширенное словоупотребление термина «топос»? С чем связано его использование в естественных науках?
3. Как вы думаете, почему топос является понятием не только ментального уровня?
4. Подумайте, как соотносятся между собой ментальный и речевой топосы? Какой из них приближается к понятию «инвариант», а какой – к «варианту»?

2. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ТОПИКИ

2.1. Тописка в классической риторике

Как уже говорилось, первоначально роль топосов была осмыслена в античной логике и риторике⁸. Риторическая традиция в рефлексии над данным понятием берет начало от Аристотеля.

Древнегреческий ученый определяет топос (или топ) как «заранее подобранное *доказательство*» («Тописка»), «посылки, оди-

⁸ См.: Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.; Аристотель. Тописка / Аристотель // Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1978. – Т. 2. – С. 347 – 533.

наково общие всем предметам» («Риторика») и вводит термин в теорию аргументации. Значимость топосов он объясняет тем, что именно с помощью определенных «мест», стандартных схем, благодаря которым можно развить любую тему, происходит обоснование, утверждение или опровержение заявленного тезиса. Топосы универсальны, поскольку одинаково актуальны при решении как частных проблем, так и проблем общелогического характера. Всех топосов – общих и частных – Аристотель насчитывает и описывает 360. Среди них – топы избличительные, показательные, убеждения и соответствия, топы времени, имени, обстоятельств, поведения. Некоторые из них он объединяет в логические пары на основе отношений противоположности: общее – частное, целое – часть, абстрактное – конкретное, большее – меньшее, причина – следствие и т.п. То есть, по мнению философа, основу топики составляют логические приемы сравнения, обобщения, доказательства, определения и др.

Итак, ученый понимает под топосом *схему*, представляющую собой набор формально-логических связей и отношений между понятиями, которые, говоря языком когнитивистики, образуют фреймовую структуру мышления человека; *алгоритм* построения любой речи. Данную мыслительную схему исследователь риторики Р. Лаусберг называет эвристической *формулой* для изобретения подходящей мысли.

Разработкой топосов в римской риторике занимались многие, так как использование топики считалось наиболее удобным приемом подбора аргументов. Классификаций «общих мест» существовало множество. М.Л. Гаспаров, к примеру, считает наиболее стройной из них классификацию Фортунатиана и Юлия Виктора (IV в. н.э.), согласно которой все топосы делились на 4 группы: «до предмета», «в предмете», «вокруг предмета» и «после предмета»⁹.

В эпоху Средневековья риторическим топосам была придана схоластическая окраска, что соответствовало доминирующему типу мышления и рассуждения. Они использовались в качестве стандартных суждений, оборотов, которые в неизменном виде вводились в речь. С этого времени формируется негативное отношение к топики как системе «общих мест», к описанию которой сводится изобретение мысли. Неоднозначная оценка топосов в риторике сохранятся и на протяжении периода Нового времени.

⁹ См. подробнее: *Гаспаров, М.Л.* Античная риторика как система / М.Л. Гаспаров // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. – М., 1991.

В России теория риторических топосов получила развитие у М.В. Ломоносова в «Кратком руководстве к красноречию», где ученым было выделено 16 основных риторических «общих мест риторических»: «1) род и вид, 2) целое и части, 3) свойства материальные, 4) свойства жизненные, 5) имя, 6) действия и страдания, 7) место, 8) время, 9) происхождение, 10) причина, 11) предыдущее и последующее, 12) признаки, 13) обстоятельства, 14) подобия, 15) противные и несходные вещи, 16) уравнения»¹⁰. Продемонстрировав способ распространения темы в развернутый текст, Ломоносов выявил текстопорождающий потенциал топики.

Авторы русских риторик более позднего времени: И.И. Давыдов, В.В. Плаксин, И.С. Рижский, Н.Ф. Кошанский, Я.В. Толмачев – придерживались двойственного отношения к топики. К.П. Зеленецкий, автор книг по теории словесности и общей филологии, отрицательно отзываясь о схоластическом способе рассуждения через «общие места», тем не менее описывал топосы как «источники изобретения, развивающие мысли», служащие для формирования «мыслей лучших, новых для изобретения и доказательства»¹¹, подчеркивая необходимость более внимательного отношения к учению Аристотеля о топики.

В настоящее время учение о топосах (внешних и внутренних) широко используется в теоретической и практической риторике¹², более того, разработка и выявление новых топосов считается одним из наиболее перспективных направлений развития риторики. В современной риторической традиции, занявшей достойное место в литературоведении и теории коммуникации, под топосами понимают «образцы, фигуры, обороты, аргументы, общепринятые суждения, цитаты из выступлений и т. п., используемые при обработке публичной речи»¹³.

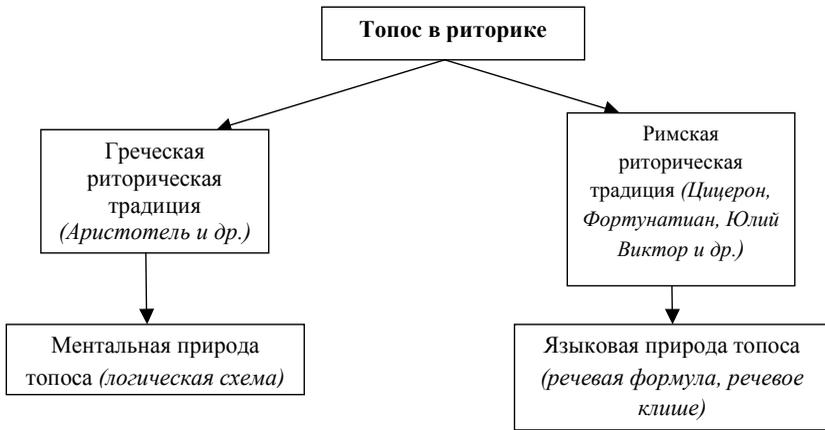
Таким образом, именно в риторике, которая исходит из представления о двойственной природе топоса, кроются истоки противоречивого отношения к топики:

¹⁰ Ломоносов, М.В. Краткое руководство к красноречию / М.В. Ломоносов // Полн. собр. соч. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. – Т. 7. – С. 102.

¹¹ Зеленецкий, К.П. Топики / К.П. Зеленецкий // Русская словесность: антология / под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 34, 40.

¹² О значении топосов в риторической теории и практике см. работы Е.В. Клюева, Ю. Волкова и др.

¹³ Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов: в 2 т. / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М., 2001. – Т. 1. – С. 109.



2.2. Топика как объект изучения литературоведения

К римской трактовке восходит литературная традиция толкования топосов, основатель которой Э.Р. Курциус, автор фундаментального труда «Европейские литературы и латинское Средневековье» (Curcius E.R. *Europäische literature und Latenisches Mittelalter*), определил топосы как «твёрдые клише или схемы мысли и выражения, запечатлевающие формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы»¹⁴.

Исследователь обозначает новую функцию топоса, переводя его из риторического пространства в собственно литературное, говоря о его значимости не только для эпохи «готового слова», но и для литературы нового и новейшего времени. Сравнивая общериторический топос, выступающий в виде «аргумента», и топос в литературе, Курциус выводит происхождение последнего не из лона риторики, а из коллективного сознания, проявляющегося в художественных произведениях в виде архетипических образов. По его мнению, некоторые топосы возникли именно как литературные и только потом перешли в риторикку. Тем самым ученый подчеркивает, что между художественной литературой и риторикой существуют не столько отношения одностороннего заимствования

¹⁴Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов: в 2 т. / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М., 2001. – Т. 1. – С. 118.

ния, сколько взаимообмен. Литературный топос, выполняя свою, отличную от риторической функцию, становится «обиходной поэтической формулой»¹⁵, которую можно использовать в каждом жанре и которая является ключевой для конкретного литературно-культурного стиля.

Э.Р. Курциус первым заговорил о топике как значительном факторе эволюции европейского литературного процесса и предложил на ее основе составить «поэтическую грамматику» всей мировой литературы. Рассуждая вслед за ученым о значимости топики, можно, перефразируя выражение В.Г. Лейбница, сказать, что как за разнообразием культур стоит универсальный набор базовых понятий, так и за всем многообразием мировых литератур – набор топосов. В такой традиции исследовали литературную топику западноевропейские ученые – последователи Э.Р. Курциуса: Л. Борншеуэр (Bornscheuer L.), У. Шмидт-Биггеман (Schmidt-Biggeman W.), Р. Лаусберг (Lausberg R.), Р. Грубель (Grubel R.), Л. Арбузов (Arbusow L.), Р. Бахем (Bachem R.), В. Фейт (Veit V.) Р. Николози (Nicolosi R.), Р. Лахманн (Lachmann R.) и др.

Однако в советской науке редко обращались к «Топике» Аристотеля, а термин «топос», по словам А.М. Панченко, не прижился, хотя было очевидно, что, например, фольклор и древнерусская литература – каноничные, традиционные пласты культуры – «завещали нам взгляд на искусство как на эволюционирующую топику»¹⁶. В русской научной традиции регулярно повторяющиеся элементы текста получили иные названия. Так, И.П. Смирнов и А.М. Панченко, проводя параллели между русской средневековой словесностью и поэзией XX века, выделили ряд так называемых «ядерных образов», составляющих концептуальное ядро русской поэзии вообще, которые состоят из бинарных сравнений типа герой – солнце, смерть героя – закат солнца, битва – пир и т.д. В.М. Жирмунский писал о «словесных темах», которыми определяется поэтическое направление: «Основа тематического элемента поэзии – в словесных темах, то есть в поэтической семантике»¹⁷. О невозможности творить на пустом месте говорил В.В. Кожин, утверждая, что «писатель никак не может вообще избежать воздей-

¹⁵ Curtius, E.R. Literatura europejska I łacinskie sredniowiecze / E.R. Curtius; tłum. i oprac. A. Borowski. – Krakow, 1997. – S. 77.

¹⁶ Панченко, А.М. Топика и культурная дистанция / А.М. Панченко // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 236.

¹⁷ Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – С. 31.

ствия предшествующего эстетического освоения мира»¹⁸, испытывая на себе воздействие «языковой материи».

Л.Я. Гинзбург, размышляя о лирике, писала об «отстоявшихся формулах», корни которых кроются в мифологическом мышлении и которые в трансформированном виде передаются из поколения в поколение в художественных текстах¹⁹. В сходном значении исследовательница использовала и такие термины, как «слова-формулы», «условные слова», «слова-сигналы». Она предполагала, что функционирование таких элементов обусловлено наличием так называемых «устойчивых стилей», которыми предопределяются элементы произведения, его лексический и фразеологический состав.

О.М. Фрейденберг, изучая поэтику сюжета и жанра и реконструируя исторические корни образов, высказала идею о невозможности создания писателем новых форм. По ее мнению, все основные формы созданы первобытным мышлением и хранятся в глубинах коллективного сознания: это «постоянные величины, созданные первобытной коллективной психикой, главенствующие над творческой личностью и подсказывающие ей будущий характер произведения»²⁰. При этом своеобразие образов, созданных мировой литературой, она объясняла «сочетанием новых содержаний с видоизмененными традиционными формами».

Существуют также и другие термины для определения специфики топики: «*поэтологические константы*» (А. Михайлов), «*кристаллизовавшиеся виды и формулы поэтической выразительности*» (М.Б. Храпченко), *сквозные образы, образы-мотивы, схематические образы, слова-мифы, лейтобразы* и др.

Таким образом, топосы в **классическом** литературоведении – регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики.

2.3. Культурологический подход к определению топики

В последнее время в гуманитарных науках усилился интерес к топосам как феноменам культуры (М. Бондаренко, Э. Лассан, З. Хайнади, А.Л. Гринштейн, У. Эко и др.).

¹⁸ Кожин, В.В. О литературных традициях / В.В. Кожин // Размышления о русской литературе / В.В. Кожин. – М.: Современник, 1991. – С. 268.

¹⁹ Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – С. 13.

²⁰ Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; подг. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 17.

По словам Ю.М. Лотмана, культура – это унаследованная информация, которую человечество накапливает, хранит, передает следующим поколениям. Так как топос также содержит различные смыслы, составляющие впоследствии его парадигму, сохраняет их и передает новому творческому сознанию, то мы вправе говорить о том, что он действительно входит в систему культуры как ее феномен и не должен рассматриваться в отрыве от нее.

Как специфический способ материального и духовного производства, культура представляет собой единство процессов преемственности и новаторства, диалектическое взаимодействие которых служит источником ее развития.

За счет того, что в структуре культуры, если представить ее в виде поля, имеется ядро, где содержатся наиболее важные ценностные установки, являющиеся инвариантными (такие, как язык, традиции, обычаи), а также защитный слой, охраняющий ядро от внешних воздействий, от проникновения новаций в глубинные структуры, в ней на протяжении многих веков сохраняются устойчивые черты, образы, мотивы, составляя так называемые *культурные константы*. Они определяют культуuroлогию системой таких понятий, как мифологема, миф, символ, архетип, формула и др. Это стабильные, ключевые понятия, аккумулирующие человечески опыт и образующие смысловые горизонты культуры. Такие устойчивые формы остаются актуальными на протяжении всего процесса эволюции культуры и составляют ее концептуальное ядро.

Константы совершенно не предполагают замыкание в рамках традиционных культур, где следование канону является нормой, хотя в культуuroлогии их исследование чаще всего осуществляется на материале эпохи средневековья, которая мыслится как наиболее застывшая, малоподвижная (А.Я. Гуревич, А.Л. Юрганов, П.М. Бичилли и др.).

Топосы как «универсальные элементы человеческого опыта»²¹, выступая в качестве «устойчивой формы», культурной константы, выполняют мнемоническую функцию²², несут в себе «культурный генетический код» (формула В.Н. Топорова), обеспечивая этим преемственность культурного и литературного процессов, связь времен. Согласно Гердеру, традиция является одним из главных ис-

²¹ Вежицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежицкая; отв. ред. М.А. Кронгауз, вст. ст. Е.В. Падучевой. – М.: Русские словари, 1996. – С. 283.

²² Топоров, В.Н. Об экзотрическом пространстве поэзии / В.Н. Топоров // Русская словесность: антология / под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 255.

точников последующего развития культуры, являясь механизмом ее исторической трансляции: «Скрижали человеческой памяти вмещают немного; время что-то дописывает, вычеркивает и изменяет. Эти скрижали должны хранить только то, что более всего достойно познания, только самое замечательное»²³. И если под традицией понимать не механическое заимствование прошлого опыта, а творческое, избирательное отношение к ценностям, формам, предполагающее их преобразование и приобщение к современной культуре («охватить взором, подвергнуть редакции, пересмотреть и упорядочить»²⁴), то в таком случае, действительно, традиция является важным и незаменимым механизмом культуротворчества.

Как семиотическая память культуры, топика концентрирует в себе вечные ценности. Вот почему художник, стремясь к самовыражению, вынужден сознательно или бессознательно прибегать к традиции. Над этим вопросом размышлял Т. Элиот, выдвинувший концепцию «внеличностного искусства», в которой стремился обнаружить культурный и психологический механизм, заставляющий личность ограничивать себя набором устойчивых формул: «Это чувство истории (то есть чувство традиции) предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно заставляет человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу»²⁵.

Культурные константы (и топос в их числе) не являются принадлежностью индивидуального сознания, а принадлежат коллективным представлениям, хотя проявляются в личном опыте. В индивидуальной интерпретации они приобретают новые оттенки значения и актуализируют тот смысл, который детерминируется мировоззренческой концепцией конкретной культурной эпохи: каждая эпоха выбирает из предшествующего культурного опыта то, что для нее на данный момент является актуальным и ценным.

То есть традиция не является чем-то абсолютно застывшим, неизменным, застывшим, ведь каждое поколение творческих личностей по-своему ее преобразует и придает свой смысл традиционным формам и образам. Однако именно топика, обеспечивающая преемственность в литературном и – шире – культурном процессе, по мнению Н. Фрая, оставляет неизменными конструктив-

²³ Гердер, И.Г. Избранные сочинения / И.Г. Гердер. – М.–Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1959. – С. 104.

²⁴ Там же. С. 105.

²⁵ Элиот, Т.-С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. / Т.-С. Элиот. – Киев: Airland, 1996. – С. 29. – (Citadelle).

ные принципы искусства, обеспечивая непрерывность литературной традиции и ее воплощение на определенном историко-литературном пространстве. Это подчеркивал в своих трудах Л.В. Пумпянский, следуя в своих исследованиях исторической топики за Э.Р. Курциусом (топика русского классицизма, топка реализма, система «общих мест» у Тургенева и т.д.).

Таким образом, топика **в системе культуры** предстает как система имплицитных, обладающих устойчивым набором смыслов образов, связанных с культурной памятью.

2.4. Топика в аспекте когнитивистики

К аристотелевской трактовке восходят когнитивные исследования топоса, однако в них термин «топос» не употребляется, а заменяется близкими по значению понятиями – категориями когнитивистики.

Когнитивистика – наука, интегрирующая знание из различных областей: лингвистики, психологии, неврологии, философии, логики, теории искусственного интеллекта, математики. В центре ее изучения стоит человек как личность, его мыслительная деятельность, познавательные процессы, формы и способы хранения знаний, методы переработки информации, ее вербализации и т.д. Терминологическую базу науки составляют такие понятия, как ментефакт, концепт, фрейм, клише, стереотип, универсалия, которые прочно вошли в когнитивную лингвистику и начали использоваться в литературоведении (Н. Володина, М. Бондаренко, Ю. Щеглов и др.). В теории литературы данные понятия трактуются как отражения ментального мира писателя в художественных образах. Попытаемся определить связь топоса с такими когнитивными единицами, как:

- ментальный концепт;
- лингвокультурный концепт;
- клише сознания, стереотип;
- фрейм.

Некоторые элементы художественного текста, повторяющиеся в пределах жанра или стиля в виде мотива, темы, образа, сюжетной линии, закрепленные в коллективном бессознательном и составляющие память культуры, которые мы называем топосами (то есть общими местами), имеют ментальную природу. Они вбирают в себя коллективный духовный опыт, выработанный на протяжении многих поколений, истоки которого следует искать в мифологическом сознании, и поэтому имеют полевую структуру: ядро

(некоторые концептуальные значения, остающиеся актуальными во все времена) и периферию (значения, обусловленные сменой культуры, религиозного, этического, философского сознаний). В связи с этим топосы как элементы художественного текста сближаются с **концептом** – «глобальной единицей мыслительной деятельности, квантом структурированного знания»²⁶.

В когнитивной лингвистике под концептом (калька с лат. *conceptus* – «понятие») понимают «мысленное образование, которое замещает в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» (С.А. Аскольдов), «алгебраическое выражение значения» (Д.С. Лихачев). Возникновение концепта, как и топоса, связывают с коллективным бессознательным и считают результатом органического развития человечества. Следовательно, концепт, как и топос, является не столько порождением индивидуального сознания, сколько коллективным достоянием, хотя в концепте индивидуальное начало выражено больше, чем в топосе.

Некоторые представители когнитивного подхода в литературоведении отождествляют топос и концепт, понимая под последним «не уникальные для данного текста, но представляющие собой более или менее обобщенные фигуры, в различных воплощениях и преломлениях повторяющиеся в истории литературного, риторического и экспрессивно-разговорного дискурса»²⁷. Такие повторяющиеся фигуры, жанровые схемы, воплощенные в текстах в виде индивидуальных вариаций, сохраняемость которых обеспечивается механизмами культурной памяти, больше похожи на топосы в том определении, которое дано им Э.Р. Курциусом, А.М. Панченко и А.Н. Веселовским.

Другие литературоведы (например, Н.В. Володина) разводят эти понятия, определяя концепт в литературе как «художественный образ, имеющий устойчивый, повторяющийся характер в границах определенного литературного ряда <...> и отражающий как индивидуально-познавательную деятельность, так и коллективную ментальность»²⁸. Исследователь полагает, что концепт, состоящий из

²⁶ Антология концептов / сост. И.А. Стернин, В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2007. – С. 7.

²⁷ Щеглов, Ю. Антиох Кантемир и стихотворная сатира / Ю. Щеглов. – СПб.: Гиперион, 2004. – 720 с. – С. 8.

²⁸ Володина, Н.В. Литературные константы в аспекте когнитивного литературоведения / Н.В. Володина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы X Междунар. науч. конф., Гродно, 19–21 сент. 2004 г.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т; отв. ред. Т.Е. Автухович [и др.]. – Гродно, 2005. – Ч. 1. – С. 10.

ядра и периферии, имеет различную семантику, в то время как топос ограничен неизменным, единственным значением, что сближает его со стереотипом. Однако на это мы можем возразить, заявив, что слова Ю.С. Степанова о «слоистом» строении концепта, разные уровни которого являются «осадком» культурной жизни эпох, в то же время могут быть отнесены и к топосу, особенно если рассматривать эти понятия в культурологическом аспекте.

Ю.С. Степанов, объектом изучения которого является лингвокультурный концепт, определяет его как «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»²⁹. В культурологии концепт определяют и как «познавательный конструкт и смыслопорождающую модель, реализующуюся в системе конкретных значений в рамках той или иной концепции»³⁰. В данном случае топос близок концепту как определенная модель описания пространства, актуализирующая то или иное значение в соответствии с культурным контекстом. Поэтому в культурологии топос описывается с позиций его связи с концептом: как «концептное поле», «смысловое пространство, систематизированное вокруг доминантного концепта (метаконцепта)»³¹. То есть литературоведческое понятие описывается как единица ментального мира человека, своеобразная модель пространства, локализуемая в сознании.

Итак, топос – единица, отражающая связь сознания, культуры и текста, что роднит ее с *лингвокультурным концептом*. Сознание – место пребывания топоса как мыслительной схемы, культура – то, что детерминирует развитие его семантики, текст – сфера, в которой он опредмечивается, получает конкретное вербальное воплощение. Следовательно, топику можно поставить в один ряд с понятием «конфептосфера» (термин Д.С. Лихачева).

Таким образом, связь топоса и концепта очевидна, однако концепт, как единица ментального уровня, является мысленным образованием (единицей памяти, ментального лексикона, языка мозга), идеей, понятием, в то время как топос (культурный феномен, единица бытийственного уровня) – конкретным проявлением схемы

²⁹ Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – С. 43.

³⁰ Бондаренко, М. «Игра» в гуманитарном дискурсе XX века (структурализм и постструктурализм): постановка проблемы и методологическое обоснование / М. Бондаренко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.auditorium.ru/books/2060/bondarenko.pdf>. – Дата доступа 10.01.2007.

³¹ Там же.

мышления в тексте, образом, имеющим пространственные характеристики (см. табл. 1).

Таблица 1

Топос и ментальный концепт

	<i>Ментальный концепт</i>	<i>Топос</i>
<i>Общие признаки</i>	1. Ментальная природа	
	2. Происхождение (из первичных впечатлений)	
	3. Локализация в сознании	
	4. Устойчивость, повторяемость	
	5. Строение (ядро и периферия)	
<i>Отличия</i>	Ментальный феномен	Культурный феномен
	Абстрактная идея, не имеющая визуализации	Воплощается в тексте в виде художественного образа

Топос как «общее место» рассматривается в теории **стереотипов и клише**. Согласно У. Липпману, социологу, введшему термин «стереотип» в научный оборот, – это «упорядоченные, схематичные, детерминированные культурой «картинки мира» в голове человека»³², формирующиеся под воздействием бессознательных коллективных структур и социо-культурной среды. В когнитивистике под стереотипом понимается образ-представление, более конкретный и функциональный, чем абстрактный, невизуализированный концепт, что еще больше роднит его с топосом, выступающим, как известно, в литературном произведении в виде художественного образа. Обыденным сознанием стереотип воспринимается негативно в связи с его определением через понятие

³² Цит. по: *Поволяева, А.Н.* Язык – составная часть культуры / А.Н. Поволяева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.philgaz.ru](http://www.philgaz.ru). – Дата доступа: 13.06.2007.

«шаблонный», то есть постоянный, лишенный оригинальности. Однако именно такая устойчивость стереотипа сохраняет основы культуры и помогает приобщиться к коллективному опыту человечества.

«Готовые, воспроизводимые единицы»³³, несущие семантическую нагрузку, комплекс поверхностных и глубинных значений, когнитивисты определяют термином «клише сознания», который также соотносится с понятием топоса.

Представления о топосе как о стереотипе, клише сознания, ограниченном одним значением, вызваны пониманием его как элемента текста, актуального лишь в эпохах и стилях, ориентированных на канон. Но если топосы имеют архетипическую природу и активно взаимодействуют с культурным контекстом, которым обуславливаются сдвиги в их семантике, то закономерно появление и значимость топосики также в культурах, где доминирует творческое, новаторское начало, причем не только в произведениях массовой литературы. Это значит, что воплощение в тексте клише сознания, ментальных стереотипов свидетельствует не об отсутствии в писателе творческого начала, а о приобщении к мировой литературе и культуре, к тому слою подсознания, который сближает современного человека с предшествующими поколениями.

Стереотипы и клише являются элементами фрейм-структуры сознания, влияющей на формирование у человека стереотипного образа, ситуации, определенной модели мира. С помощью фреймов, блоков, в которых хранится информация, происходит познание человеком мира, а также интерпретация результатов познания. **Фрейм** – понятие, используемое в теории искусственного интеллекта. В понимании М. Минского – это «структура данных для представления стереотипной ситуации»³⁴, в которую заложены представления человека о связи между собой всех предметов и явлений. То есть фрейм представляет собой сеть, состоящую из узлов и ассоциативных связей между ними, на основе которой совершаются такие базовые когнитивные акты, как восприятие, понимание сообщений, переработка информации и ее передача. Благодаря фреймовой организации сознания человек, желая познать новый элемент

³³ Пермяков, Г.Л. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише) / Г.Л. Пермяков. – М.: Наука, 1979. – С. 213.

³⁴ Минский, М. Фреймы для представления знаний / М. Минский; пер. с англ. О.Н. Гринбаума; под общ. ред. Ф.М. Кулакова. – М.: Энергия, 1979. – С. 7.

мира или новое явление, выбирает определенную структуру данных и соотносит это знание с уже имеющимся, помещая его в незаполненный слот (структурный элемент фрейма).

Как «пучок предсказуемых валентных связей» (В.В. Красных), фрейм оказывается близким понятию топоса в аристотелевском понимании – как стандартной схемы, определяющей связи и отношения между предметами и явлениями окружающего мира. Не случайно А.Н. Веселовский называет поэтические формулы «кадрами, в которых привыкла работать мысль и без которых она обойтись не может»³⁵. У. Эко определяет топос как «интертекстуальный фрейм», требующий культурной компетенции читателя. При этом подчеркивает значимость культурного контекста, диалог с которым влияет на формирование различных семантических оттенков топоса.

Определение топики как фрейм-структуры сознания означает, что топики связывает ментальное пространство человека и пространство текста: в сознании человека существуют некоторые схемы мысли, которые воплощаются в произведении в художественных образах, связанных между собой определенными отношениями.

На основе фреймового подхода объясняется тематическое сходство, единство жанров, сюжетов в различных мифологиях и литературах, ведь жанровые и сюжетные схемы порождаются сходными у всех народов и восходящими к мифологическому мышлению схемами впечатлений, которые называют архетипическими.

Таким образом, существование топики можно объяснить наличием в сознании писателей и читателей единых фреймовых структур. При этом развитие ее системы происходит за счет семантических сдвигов, вызванных изменениями коллективного и индивидуального сознаний, а также за счет изменения риторических механизмов воплощения мысли в тексте (изменения соотношения слова и вещи, реального и абстрактного планов топоса, трансформации символики, выбора тропов).

Таким образом, когнитивный подход является новым методологическим подходом к определению понятий теории литературы, что дает возможность по-иному взглянуть на привычные, однако еще не до конца определенные литературоведами термины.

Подводя итог всей главе, выделим основные направления исследования топики – риторическое, литературоведческое, культурологическое и когнитивное, в которых топос предстает как:

³⁵ Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 74.

Рекомендуемая литература

1. Автухович, Т.Е. Античная риторика: учеб. пособие / Т.Е. Автухович. – Гродно: ГрГУ, 2003. – 144 с.
2. Антология концептов / сост. И.А. Стернин, В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
3. Аристотель. **Топос** Риторика. / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
4. Аристотель. **Топика** / Аристотель. – М.: Мысль, 1978. – Т. 2. – С. 347 – 533.
5. Бондаренко, М. «Игра» в гуманитар. дискурсе XX века (структурализм и постструктурализм): постановка проблемы и методологический ресурс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.bondarenko.pdf. – Дата доступа: 10.01.2007.
6. Володина, Н.В. Литературные константы в аспекте когнитивного лингвистического анализа // Взаимодействие литературы в мировой культуре: проблемы теоретического и методологического анализа. – М.: ГрГУ, 2004 г.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т; отв. ред. Т.Е. Автухович и др. – Гродно: ГрГУ, 2005. – Ч. 1. – С. 6 – 14.
7. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – 406 с.
8. Гринштейн, А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А.Л. Гринштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ssu.ru/~scriptum/carnaval.doc>. – Дата доступа: 15.11.2006.



9. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.
10. Зеленецкий, К.П. Топики / К.П. Зеленецкий // Русская словесность: антология / Под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 34 – 40.
11. Кожин, В.В. О литературных традициях / В.В. Кожин // Размышления о русской литературе / В.В. Кожин. – М.: Современник, 1991. – С. 267–278.
12. Красных, В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: курс лекций / В.В. Красных. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. – 284 с.
13. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова [и др.]. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – 245 с.
14. Ломоносов, М.В. Краткое руководство к красноречию / М.В. Ломоносов // Полн. собр. соч. – М.–Л.: Из-во Академии наук СССР, 1952. – Т. 7. – С. 89 – 379.
15. Махов, А.Е. Топос / А.Е. Махов // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М.: INTRADA, 2004. – С. 401–403.
16. Минский, М. Фреймы для представления знаний / М. Минский; пер. с англ. О.Н. Гринбаума; под общ. ред. Ф.М. Кулакова. – М.: Энергия, 1979. – 150 с.
17. Панченко, А.М. О русской истории и культуре / А.М. Панченко. – СПб: Азбука. – 464 с.
18. Панченко, А.М. Топика и культурная дистанция / А.М. Панченко // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 236–251.
19. Поволяева А.Н. Язык – составная часть культуры / А.Н. Поволяева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philgaz.ru>. – Дата доступа: 13.06.2007.
20. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.
21. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; подг. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
22. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – 3-е изд, испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 436 с.
23. Храпченко, М.Б. Природа эстетического знака / М.Б. Храпченко // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 7 – 42.
24. Цицерон. Топика / Цицерон // Эстетика: Трактаты. Речи. Письма. – М.: Искусство, 1994. – С. 56 – 81.
25. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Серебряного. – СПб.: Symposium, 2005. – 502 с.

26. Элиот, Т.-С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Т.-С. Элиот. – Киев: Airland, 1996. – (Citadelle).

27. Curtius, E.R. Literatura europejska I iacisckie њredniowiecze / E.R. Curtius; tium. п oprac. A. Borywski. – Krakyw, 1997.

Вопросы для самоконтроля

1. Чем отличается трактовка топоса в современной поэтике от его истолкования в классической риторике?

2. Сравните первоначальную трактовку топоса Аристотелем и дефиниции, предлагаемые при литературоведческом, культурологическом и когнитивном анализе. Какая из дефиниций наиболее близка к первоначальной?

3. Сравните классификации топосов у Аристотеля, Фортунатиана и Юлия Виктора, М.В. Ломоносова и К.П. Зеленецкого: по какому основанию они построены? Выделите в них сходства и различия.

4. Какими терминами обозначались топосы в советском литературоведении? Дублируют ли они один и тот же смысл? Как вы думаете, почему термин «топос» не употреблялся советскими учеными?

5. Приведите примеры топосов в мировой и русской поэзии (периодов средневековья, 17 века, нового времени, 20 века). Можно ли говорить о том, что топики продолжает быть актуальной и в современной литературе?

6. Согласны ли вы с утверждением Э.Р. Курциуса о том, что на основе топики может быть составлена «поэтическая грамматика» всей мировой литературы? Обоснуйте свою точку зрения.

7. Докажите, что топос – не только риторический и литературный, но и культурный феномен. Как вы считаете, правомерно ли называть топику «семиотической памятью культуры» (Л. Бабайцева)?

8. Сравните понятия «топики» и «концептосфера» (Д.С. Лихачев). Есть ли между ними сходство? Различие?

9. Докажите с позиций когнитивистики связь топоса с сознанием, культурой и текстом.

10. Обоснуйте правомерность рассмотрения топики в «теории стереотипов и клише».

11. Возможно ли описание структуры топоса в тексте (парадигмы образов, связанных между собой различными отношениями) с помощью модели строения памяти Куильяна? (См.: Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста; пер. с англ. и итал. С. Серебряного. – СПб.: Symposium, 2005. – С. 154).

ГЛАВА 2

ТОПИКА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ФУНКЦИИ, СТРУКТУРА, МЕХАНИЗМЫ РАЗВИТИЯ

1. ФУНКЦИИ ТОПИКИ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

Одним из спорных вопросов теоретической поэтики, касающихся топики, является определение ее **функций** в истории литературы и культуры. На этот счет существует множество точек зрения, которые можно объединить в две большие группы.

Во-первых, топику определяют как *устойчивую жанрово-стилевую «среду»*, представленную в виде «заданных литературных норм и канонов» (В.В. Виноградов). Она организует все поле литературы, которое оказывается «отчетливо локализуемо на скреплении и продолжении тех или иных линий, путей, традиций»³⁶.

По словам В.В. Виноградова, «специфические качества литературно-художественного произведения, характеризующие общий «стиль эпохи» <...> в сущности совокупности стилистических шаблонов господствующей школы», а смена стилей в истории языка и культуры «не есть самостоятельная эволюция именно стиля», а только «смена элементов внутри определенных художественных систем»³⁷. То есть, следуя логике ученого, можно говорить о том, что именно топка (совокупность топосов, устойчивых элементов – тематических, образных, композиционных, сюжетных, – проявляющихся чаще всего на уровне сюжетов, тем, поэтических формул), ее эволюция и сдвиги в семантике детерминируют смену стилей.

В этой концепции речь идет о *негативном* влиянии топики на индивидуальное творчество. Сознание творческой личности вращается в замкнутом кругу образов, тем, форм, в «риторической паутине», которая стесняет вдохновение, мешает самореализации и побуждает верить не в существующую реальность, а лишь в литературную среду, где «отдельные персонажи, мотивы <...> стилевые формулы <...> переходили с места на место, блуждали <...> где целые художественные замыслы могли быть отчуждаемы от

³⁶ Гуковский, Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г.А. Гуковский; общая ред. и вст. статья В.М. Живова. – М.: Языки русской культуры: Кошелев, 2001. – С. 126.

³⁷ Виноградов, В.В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1981. – С. 207, 79.

имени и личной принадлежности автора»³⁸. Такого мнения о топике придерживались Г.А. Гуковский, Л.В. Пумпянский, В.В. Виноградов, отчасти Д.С. Лихачев и др. По словам Н. Фрая, основателя теории литературных архетипов, вся история мировой литературы предстает лишь как вариация относительно ограниченной и простой группы формул.

Данная функция топика преломляется в *концепции внеличного характера искусства*. «Моя субъективность есть не более чем всеобщность стереотипов»³⁹, – писал структуралист Р. Барт, говоря о растворении в процессе порождения текста индивидуального, личностного в коллективном.

«Движение художника – это непременно самопожертвование, непрерывное погашение в себе индивидуального начала»⁴⁰, – говорил Т. – С. Элиот, размышляя о процессе деперсонализации, то есть «отказа от самого себя», считая, что поэт непременно жертвует личностным, субъективным во имя чего-то более значительного, принадлежащего не ему, а коллективному опыту человечества.

А.Н. Веселовский, изучавший мигрирующие сюжеты, родовые мотивы, устойчивые формулы в устном народном творчестве и поэзии, не отделил тоpos от конкретного этапа культуры, исторического контекста, жанра. Придавая топике большое значение, ученый задавался вопросом, «<...> не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами <...> Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, вращаясь в их границах, позволяя себе лишь комбинации старых...»⁴¹. По мнению исследователя, данные *loci communes*, или, как он еще их называет, «кадры, ячейки поэтической мысли», являются базой, кирпичиками, материалом для построения писателями художественного мира, хотя нередко при этом тормозят развитие литературного процесса.

Анализируя поэзию, литературоведы пришли к выводу о существовании у всех образов прототипов: «По-видимому, каждый поэтический образ существует не сам по себе, не обусловлен только дан-

³⁸ См.: Гуковский Г.А. С. 309.

³⁹ Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 20.

⁴⁰ Элиот, Т.-С. Традиция и индивидуальный талант / Т.-С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 172.

⁴¹ Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 40.

ным контекстом, а реализует некоторую «вечную идею», модель, образец, инвариант...»⁴². Образ оказывается не созданным поэтом, а существующим в глубинах коллективного подсознания, а поэзия – не творением нового, а воспроизведением уже существующего.

Таким образом, мир, представленный в произведении, не является исключительно продуктом индивидуального сознания, но синтезирует идеи и формы литературной школы и литературного направления, а также включает в себя элементы бессознательной поэтики, устойчивость которых обусловлена их архетипической (с одной стороны) и ментальной (с другой стороны) природой.

Во-вторых, под топикой понимается *метаязык культуры*, абстрагированный от исторического материала, национального менталитета, «эволюционного значения и характеристики» (Ю. Тынянов), «структуры универсальные, надвременные, статичные» (В. Хализев). Топосы в данной концепции выступают в функции архетипа, символа, мифа, а топка – в функции «художественной грамматики». Она имеет риторический генезис и вступает в сложные отношения с индивидуально-авторскими стилями. В рамках такого понимания топки формируется ее *положительная* оценка в целом как «одного из путей формирования индивидуально-творческого типа художественного сознания»⁴³. При этом актуализируется идея двойственной природы топоса, сочетающего в себе канон и новации.

Принадлежность топки к традиции обусловлена тем, что топосы (устойчивые формы, актуальные на протяжении многих веков) выполняют *мнемоническую функцию*, то есть заключают в себе «геном культуры», ее генетический код, обеспечивая тем самым преемственность литературного и культурного процессов, связь времен.

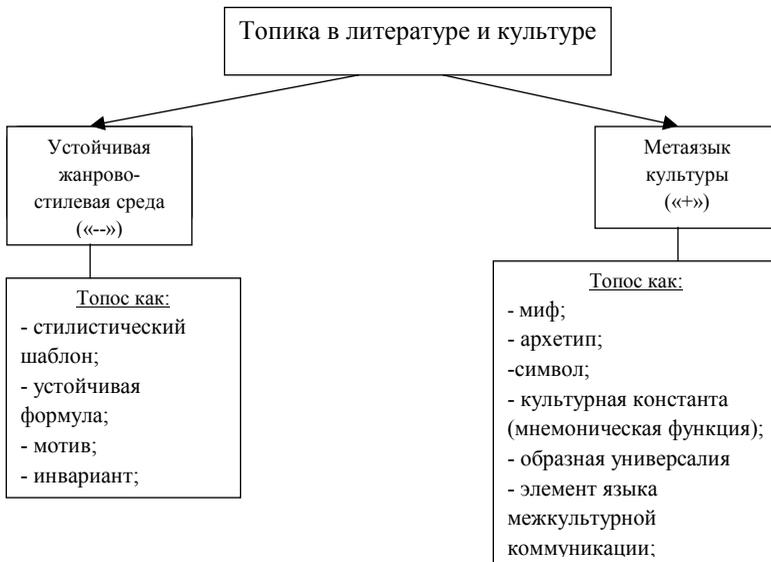
По мнению культурологов и самих художников, приобщение к традиции не является негативным процессом. Наоборот, бережное отношение к ней, адаптация традиционных форм и образов к современности выступают необходимым условием создания новых культурных ценностей. И хотя топка не является абсолютно застывшей, неподвижной, именно она обеспечивает возрождение культурной традиции и ее воплощение на определенном историко-литературном пространстве, то есть оставляет неизменными конструктивные

⁴² Павлович, Н.В. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович. – М.: Азбуковник, 2004. – С. 33.

⁴³ Петров, А.В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII в. / А.В. Петров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.masu.ruldefault.php?pagenumber.423>. – Дата доступа: 12.09.2007.

принципы искусства (Э.Р. Курциус, Н. Фрай, Л.В. Пумпянский). В данном случае топика выступает как элемент метаязыка культуры.

В культурном континууме топос также выполняет функцию *образной универсалии*. Под универсалией, понятие которой активно разрабатывается в западноевропейской науке, мы понимаем определенное клише сознания с постоянным набором связей и отношений. В литературоведении универсалии рассматриваются как «архетипические образы и мотивы, актуализирующиеся мировой литературой в неограниченном пространственно-временной континууме»⁴⁴. В качестве универсалии топос функционирует не только в произведениях одного писателя или литературного направления. Можно сказать, что он является актуальным на протяжении всей культуры человечества (например, топос «мир», топос «сад», топос «храм», топос «дом», топос реки, топос дороги и пр.). Значимость топики как совокупности универсалий заключается и в том, что она является своеобразным *языком межкультурной коммуникации* и облегчает процесс рецепции художественного произведения «чужим» культурным сознанием.



⁴⁴ Володина, Н.В. Литературные константы в аспекте когнитивного литературоведения / Н.В. Володина // Взаимодействие литературы в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы X Междунар. науч. конф., Гродно, 19–21 сент. 2004 г.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т; отв. ред. Т.Е. Автухович [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2005. – Ч. 1. – С. 12.

Изучение сдвигов в семантике топоса, а также анализ соотношения абстрактного и конкретного в его структуре позволяют проследить смену культурных эпох. Следовательно, топос представляет собой устойчивую культурно-типологическую единицу и может служить *средством дифференциации* литературных и – шире – культурных направлений, а также использоваться для уточнения смысловых различительных признаков того или иного стиля.

Рекомендуемая литература

1. Булгакова, А.А. Топика как язык межкультурной коммуникации / А.А. Булгакова // Язык, текст и проблемы межкультурной коммуникации: материалы Междунар. науч. конфер., Гродно, 22-23 нояб. 2007.: в 2 ч. Ч.1 / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Л.М. Середа (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2007. – С. 58 – 61.

1. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

2. Виноградов, В.В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1981. – 320 с.

3. Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г.А. Гуковский; общая ред. и вступит. статья В.М. Живова. – М.: Языки русской культуры, 2001.

4. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1967.

5. Павлович, Н.В. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович. – М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.

6. Пумпянский, Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский; вст. ст., подг. текста и примеч. Н.И. Николаева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 864 с. (Язык. Семиотика. Культура)

7. Элиот, Т.-С. Традиция и индивидуальный талант / Т.-С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 169 – 176.

Вопросы для самоконтроля

1. Подумайте, с каким культурным механизмом связано представление о топике как об «устойчивой жанрово-стилевой среде».

2. Можно ли согласиться с мнением В.В. Виноградова о том, что специфические качества литературно-художественного произ-

ведения, характеризующие общий «стиль эпохи», <...> в сущности совокупность стилистических шаблонов господствующей школы?»

3. Как топика связана с концепцией «внеличностного искусства» Т.-С. Элиота?

4. Согласны ли вы с тем, что топика играет положительную роль в культуре? В чем, согласно мнению В.Н. Топорова, заключается мнемоническая функция топики?

5. Прокомментируйте слова Х.Л. Борхеса (новелла «Поиски Аверроэса»): «Образ, который может быть придуман только одним человеком, никого не трогает»; «поэт не столько изобретатель, сколько открыватель».

6. Докажите, что топос является культурно-типологической единицей.

7. Как вы считаете, можно ли говорить о топике как о своеобразном языке межкультурной коммуникации?

8. В роли каких элементов художественного текста, в зависимости от точки зрения на функции топики в литературе и культуре, могут выступать топосы?

2. СТРУКТУРА ТОПОСА

Важным для разграничения топоса от других подобных ему элементов является выявление специфики его структуры. Так как топос выступает в тексте как разновидность художественного образа, он имеет не только реальный, предметный, или конкретно-чувственный, план («топос всегда наделен некоторой предметностью»⁴⁵), но и абстрактный, понятийный, подразумеваемый. Соотношение этих планов дает нам представление о типе топоса как образа (автологическом, металогическом, «суперлогическом», или символическом) и обуславливает специфику его функционирования в конкретном литературном направлении.

Структура топоса представляет собой разветвленную сеть пространственных образов, объединенных различными семантическими связями и отношениями. При этом, как отмечал Ю.М. Лотман, она «выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений»⁴⁶. Например, топос «мир», воплощаясь в художественном тексте в определенных образах, отражает устойчи-

⁴⁵ Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – С. 280.

⁴⁶ Там же. С. 281.

вые связи между Богом и человеком, сакральным и профанным, жизнью и смертью, бытием и небытием, хаосом и космосом.

Пространственные образы в совокупности всех своих значений составляют семантическое поле интегрирующего их топоса и могут быть названы **локусами** (*микротопосами, субтопосами*). В данном случае понятия «топос» и «локус» находятся в отношениях строгой иерархии: если топосы воспринимаются как крупные пространственные единицы (Ю.М. Лотман, А.В. Петров, Н.Э. Марцинкевич, В.С. Баевский и др.), «язык пространственных отношений», то локусы – как элементы, отражающие не абстрактное пространство в целом, а конкретное место в данном континууме, например, место действия. Если под топосом понимают «открытые» пространственные образы (мир, степь, море и др.) («с открытыми как в референциальном плане, так и смысловом, границами»⁴⁷), то под локусом – «закрытые» (город, дом, усадьба, сад и т. п.) (работы А.Г. Масловой, В.Ю. Козмина, В. Кофановой и др.⁴⁸).

Несмотря на установившееся в научной литературе толкование отношений между топосом и локусом, некоторые культурологи и литературоведы предпочитают пользоваться лишь одним из терминов, рассматривая их как тождественные друг другу⁴⁹. Другие, наоборот, совершенно разводят их по семантике, определяя ими различные понятия. Например, В.Н. Топоров использует термин «локус» для обозначения не любого места, а лишь гуманитарно и ценностно значимого для текста культуры (например, локус моря, локус Петербурга...). Мы же, присоединившись к ряду исследователей, будем рассматривать локусы как образы, составляющие парадигму топоса.

⁴⁷ Прокофьева, В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf. – Дата доступа: 10. 03. 2008.

⁴⁸ См. работы: *Маслова, А.Г.* Поэтика хронотопа в раннем творчестве Б. Пастернака / А.Г. Маслова. – Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Киров, 2003; *Козмин, В.Ю.* Локус Михайловского в поэтическом творчестве А.С. Пушкина / В.Ю. Козмин. – Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – СПб., 1999.

⁴⁹ См. работы: *Нелегач, Н.В.* Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского / Н.В. Нелегач [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://annensky.lib.ru/names/nalegach/nalegach_akd.htm. – Дата доступа: 18.08.2007; *Андрюнина, М.А.* Локативный код традиционной культуры / М.А. Андрюнина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www/Ruthenia.ru/folklore/laboratory/andriun.htm>. – Дата доступа: 08.07.2007.; *Лассан, Э.* Локусы культуры как предмет этно и психолингвистики / Э. Лассан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ling.x-artstudio.delst12.html>. – Дата доступа: 13.08.2007.

Структурный разрез топоса чаще всего делают на так называемом реальном уровне пространства текста (существующем наряду с перцептуальным и концептуальным уровнями – о них речь пойдет в главе, посвященной проблеме соотношения топоса и художественного пространства). В данном случае все функции топоса сводятся к указанию на место действия персонажей (В.С. Бавский, Ф.П. Федоров, Н.Е. Разумова, Ю.Л. Фрейдин и др. также определяют топос в произведении как «место действия»). Согласно рассуждениям исследователей, и топос, и его более мелкие подразделения – локусы – выполняют формальную функцию. Но ведь топос – это сложная единица, несводимая только к предметному плану, включающая в себя парадигму образов и выполняющая самые разнообразные функции. Некоторые топосы, которые мы назовем «архитопосами» (или «метатопосами» – *А.Л. Гринштейн*), подчеркивая их архаичность, значимость для литературы и культуры в целом, имеют очень сложную структуру, описать которую легче, пользуясь при анализе данной терминологией. К примеру, топос «мир», восходящий к мифопоэтическому мышлению, в рамках которого он сформировался как клише сознания и закрепился в виде фреймовой структуры, в художественных текстах эпохи барокко выступает как совокупность локусов «мир – море», «мир – человек», «мир – сад», «мир – книга» и «мир – храм». Каждый из этих локусов, в свою очередь, имеет разветвленную структуру и включает в себя ряд ассоциативных образов (мир – это книга, а книга – это Иисус, Дева Мария, совесть, божественная тайна и т. д.). В результате топос оказывался настолько семантически насыщенным и структурно сложным, что описать его без введения понятия локуса (или субтопоса, что одно и то же), весьма затруднительно.

Если рассматривать топос как элемент пространства текста, то он будет иметь структуру, соответствующую структуре художественного пространства литературного произведения, обладающего цельностью при всём разнообразии включенных в него элементов. Структура топоса в таком случае отличается системностью (взаимосвязью всех элементов, наделённых особыми свойствами, подчиняющихся своим законам), зависимостью от стадии развития искусства, мировоззрения эпохи, от индивидуальной авторской позиции. Характеризуя топос в таком понимании, мы анализируем пространство, включенные в него семантически близкие локусы, особенности протекания времени в данном топосе, авторскую точку зрения, её движение, определяющее перспективу взгляда на пространство и его границы. Ядро структуры топоса составляет композиционный уро-

вень (роль топоса в построении произведения, расположение топосов, определенным образом организующее пространство текста, выражающее специфику идеологических и ценностных воззрений автора), образный уровень, определяющий, как топос проявляется в системе созданных автором образов. Наконец, очень важным в структуре топоса является концептуальный уровень, на котором определяется соотношение между Словом и Вещью, означающим и означаемым языкового знака и знака культуры.

Однако если мы рассматриваем топос как отражение в тексте фреймовых структур сознания, семиотическую единицу с пространственными характеристиками (а следовательно, и глубоким семантическим потенциалом), мы непременно должны отметить, что топос организуется *бинарными оппозициями*, посредством которых происходит его развитие и семантическая модификация. Именно наличие лежащих на поверхности структурных противоречий отличает топос от других схожих с ним единиц и обеспечивает ему долговременность функционирования в семиосфере.

Бинарность является свойством мироздания в целом и описывается философией в ряде неразрешимых антиномий, или апорий, в космологии – в понятиях устойчивости и динамичности Солнечной системы, в физике – в существовании центростремительной и центробежной сил и т. д. М.С. Уваров, изучающий эволюцию идеи антиномизма в истории философии и культуры Европы, говорит о том, что бинарное мышление присуще человеку изначально⁵⁰, чему служит доказательством богатый этнографический материал, проанализированный антропологами, философами и исследователями мифологии (К. Леви-Строссом, В. Тэрнером, Е.М. Мелетинским, В.Вс. Ивановым и др.). Структурирование мира с помощью оппозиций, являющихся «системообразующим онтологическим принципом, универсальным подтекстом бытия человека в качестве существа культуры»⁵¹, возникло в мифологическом мышлении при наблюдении над природными циклами и процессом человеческой жизни и являлось первоначальной логикой освоения мира. Человек находил антиномии в природе (жизнь – смерть, день – ночь и т.п.), в окружающем его пространстве (верх – низ, север – юг и т.п.), в жизни

⁵⁰ Уваров, М.С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры / М.С. Уваров. – СПб, 1996. – С. 11.

⁵¹ Воробьева, С.Ю. Бинарность и ее архетипическое обоснование: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / С.Ю. Воробьева; Омский гос. ун-т. – Омск, 2005. – С. 12.

людей (свое – чужое, добро – зло и т.д.) и оформлял эти представления в образе мирового древа – «фундаментальном культурном символе, репрезентирующем вертикальную модель мира, семантически фундированную системой бинарных оппозиций»⁵². Это архетипические противопоставления хаоса и космоса, энтропии и эктропии, природного и культурного, телесного и духовного, сакрального и профанного, времени и вечности, земли и неба, жизни и смерти, Бога и человека, которые представляют структуру целостного бытия и нерасчлененного, синкретичного мифологического сознания.

По мнению Е.С. Кубряковой, антиномии при описании пространства возникают оттого, что оно воспринимается двояко: как физическое (материальное) и духовное (идеальное). А поскольку топос является языком описания пространственных образов, а любое пространство обязательно формируется оппозициями (верх – низ, правое – левое, близкое – далекое), которые служат также при этом также для описания непространственных отношений, то неслучайно наличие в топосе противоречий, оппозиций, которые выполняют структурирующую функцию. Включая в себя несколько бинарных оппозиций, топос в произведениях различных литературных направлений актуализирует разные диадные отношения в связи с мировоззрением и запросами эпохи⁵³.

Специфика бинарности топоса заключается и в том, что это **явленная** бинарность (в то время как в других понятиях она присутствует в скрытом виде), вытекающая из метафорической сущности топоса (топосы образовались при распаде синкретичного мифа на устойчивые образы-метафоры). Топос всегда предполагает наличие двух компонентов сравнения, сопряжение которых дает результирующий образ («мир – книга», «мир – храм»...).

Следовательно, при анализе топоса в отдельном тексте или системе текстов мы вычленим локусы (микротопосы, или субтопосы), составляющие семантическое ядро топоса, определяем связи и отношения между ними, особенности их конфигурации, обусловленные мировоззрением эпохи, художественным языком и авторским субъективным восприятием мира, а также структурные противоречия, лежащие в основании данного топоса и актуализированные писателем в данную эпоху.

⁵² Можейко, М.А. Дерево / М.А. Можейко // Постмодернизм: энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 203 – 207.

⁵³ См., например: Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 26 – 84.

Рекомендуемая литература

1. Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 26 – 84.

2. Баевский, В.С. К поэтике пространственно-временных отношений у Фета, Блока и Пастернака / В.С. Баевский // Пространство и время в литературе и искусстве. Конец XIX – XX век: методич. материалы по теории литературы. – Даугавпилс: Даугавп. пед. ин.-т им. Я.Э. Калнберзина, 1987. – С. 4–6.

3. Марцинкевич, Н.Э. Понятие топоса как литературоведческая проблема / Н.Э. Марцинкевич // Славянскія літаратуры у сусветным кантэксте: матэрыялы навуковай канф., Мінск, 1999: у 2 ч. – Минск: БГУ, 1999. – Ч. 2. – С.104 – 107.

4. Топоров, В.Н. Об эктропическом пространстве поэзии / В.Н. Топоров // Русская словесность: антология / под ред. В.Н. Неознака. – М.: Academia, 1997. – С. 213 – 226.

5. Уваров, М.С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры / М.С. Уваров. – СПб, 1996. – 212 с.

6. Эпштейн, М. Образ художественный / М. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 252 – 257.

Вопросы для самоконтроля

1. Охарактеризуйте структуру топоса как единицы художественного пространства.

2. Можно ли согласиться с исследователями, которые говорят о том, что топос выполняет в тексте лишь формальную функцию? Почему?

3. Подумайте, является ли любой пространственный образ топосом.

4. Докажите, что антиномизм является свойством человеческого мышления. Приведите примеры «вечных антиномий»

5. Определите роль бинарных оппозиций в организации топоса.

6. Какова методика анализа структуры топоса в художественном произведении?

3. ТОПОС И ПРОСТРАНСТВО

Важной, но не вполне проясненной является проблема соотношения топоса и пространства. Внимание к пространственному аспекту в структуре и семантике топоса вызвано, с одной стороны, буквальным переводом термина (с греч. *topos* – место), с другой стороны – пониманием Аристотелем топоса как пространства человеческого знания. Это объясняет применение в научной литературе термина в значении не только пространственного образа, но и художественного пространства в целом.

Следует отметить, что при описании топоса в литературном произведении само пространство рассматривают не как математическую абстракцию, «пустой сосуд», каким оно представляется в размышлениях Демокрита и Платона, а впоследствии и И. Ньютона, автора субстанциональной концепции пространства и времени, а как форму существования материи, зависящую от заполняющих ее предметов и отношений между ними (то есть согласно реляционной теории Г. Лейбница и А. Эйнштейна). Если Ньютон говорит о нем лишь в физическом смысле, то Лейбниц указывает на принадлежность данного феномена ментальному миру человека. Пространство для него – понятие, с помощью которого формируется картина мира и осуществляется познание, иначе говоря, «феномен духа». Для нас важно, что эти две трактовки пространства отличаются моментом присутствия / отсутствия в нем человека, его сознания, и потому художественное пространство мы описываем с точки зрения реляционной теории.

В проблеме соотношения топоса и пространства выделяются *два* аспекта: *пространство текста и образ пространства*.

Внутреннее ***пространство текста*** предстает как искусственно созданный автором и читателем мир. Оно воссоздает картину мира в «ее символично-аллегорическом, ценностном аспекте»⁵⁴, представляя собой условный мир художественного произведения, обладающий рядом собственных характеристик, «не безличное, бескачественное вместилище жизни, творчества, человеческих отношений»⁵⁵, но пространство, раскрывающее все возможные фор-

⁵⁴Роднянская, И.Б. Художественное пространство и время / И.Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 487.

⁵⁵Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе [Сборник]; вст. ст. Р.А. Гальцевой, И.Б. Роднянской; примеч. С.С. Аверинцева [и др.]. – М.: Политиздат, 1991. – С. 97.

мы бытия человека и природы в их взаимосвязи. Оно условно и может не соответствовать элементам реального мира. Среди основных характеристик пространства текста называют также дискретность (оно может даже не описываться, а лишь обозначаться с помощью значимых для авторского замысла деталей) и иносказательность.

А.Б. Есин, характеризуя условное пространство, подразделяет его на абстрактное и конкретное. Первое в большей степени наделено признаком всеобщности и используется для глобальных обобщений, в качестве символа или формы, способной выразить универсальное содержание. Конкретное, привязанное к топографическим реалиям, задает эмоциональный тон произведения и влияет на эволюцию характеров и конфликта⁵⁶. В таком понимании топос – условная форма, служащая для выражения различных литературных, философских, культурных идей, возникающих в сознании творческой личности, – может восприниматься как разновидность абстрактного пространства. В то же время, если взять во внимание реальный уровень пространственной структуры топоса, на котором он может выступать в тексте как место действия героев, то очевидно, что в таком случае его следует рассматривать как единицу конкретного пространства (в таком значении чаще выступают локусы – более «замкнутые» «концептуализированные предметные области, связанные с представлениями о пространстве»⁵⁷).

Некоторые исследователи отмечают связь топоса с термином «хронотоп», введенным М.М. Бахтиным. Хронотоп совмещает в себе понятия «хроноса» и «топоса» и позволяет интерпретировать произведение, учитывая специфику отраженных в нем пространственно-временных отношений. По мнению Бахтина, у человека с архаических времен выработалась потребность в прикрепленности к определенному месту и времени, благодаря чему возможна взаимосвязь данных категорий: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»⁵⁸. Отсюда стремление некоторых литературоведов придать

⁵⁶ Есин, А.Б. *Время и пространство* / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины: уч. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. – М., 1999. – С. 51.

⁵⁷ Прокофьева, В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf. – Дата доступа: 10. 03. 2008.

⁵⁸ Бахтин, М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 235.

топосу еще и временные черты и рассматривать его как единицу, относящуюся к пространственно-временному плану текста.

Таким образом, по мнению литературоведов, топос в тексте может выступать в качестве элемента, организующего пространство произведения. В таком аспекте его определяют как «пространственный континуум текста, в котором отображается мир объектов»⁵⁹. Среди сторонников концепции топоса как единицы художественного пространства – В.С. Баевский, употребляющий топос в значении «место действия», а также пространства («топос дома», «топос природы» и т.п.), Ф.П. Федоров, отождествляющий топос и пространство, а также Ю.Л. Фрейдин, О.В. Пригожая, Н.Е. Разумова, Т.А. Алпатова и др.

Однако топос не может быть тождественным пространству текста, воссоздающему картину мира, которая представляет собой «субъективный образ-гештальт объективного мира»⁶⁰, отражающий индивидуальное мировосприятие писателя. Этот образ мира складывается вполне рационально под воздействием мировоззрения эпохи на основе религиозных, этических, эстетических, гносеологических и т. п. идей, в то время как топос изначально принадлежит бессознательной поэтике, восходящей к представлению об архетипах и мифах (хотя, конечно, нельзя отрицать и диалектику сознательного – бессознательного в топосе, особенно на тех стадиях литературного процесса, которые характеризуются большим проявлением индивидуально-авторского начала).

Существует еще одно понятие, связанное с пространственностью, – **«образ пространства»**, в рамках которого топос будет иметь иное значение.

Данное понятие связано с непосредственным отражением пространственных образов в тексте. Согласно О. Шпенглеру, пространство как организация протяженности произведения является «прасимволом» культуры, из которого выводится язык ее форм. Следовательно, топос, отражающий пространственные характеристики, тесно связан с культурой и языком ее форм. Пространственные категории значимы в культуре и могут восприниматься как своеобразный «язык моделирования» (Ю.М. Лотман), с помощью которого выразимы самые различные смыслы. То есть топос как определенная формула с заданными пространственными характеристика-

⁵⁹ Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – С. 280.

⁶⁰ Маковский, М.М. Язык – миф – культура: Символы жизни и жизнь символов / М.М. Маковский. – М.: Издательство «Русские словари», 1996. – С. 15.

ми может служить языком описания пространственных образов в художественном тексте и выполнять моделирующую функцию. Соответственно, топика выступает как *метаязык описания пространства*, разновидность языка искусства (Ю.М. Лотман, З. Хайнади, А.В. Петров, В. Щукин, Т.В. Зверева и др.). При этом пространственными характеристиками наделен не только описываемый в тексте объект, но и метаязык описания, оперирующий пространственными оппозициями (верх – низ, небо – земля...): «Язык становится пространством, для того чтобы пространство в нем, став языком, говорило и писало о себе»⁶¹.

Топосы формируются в ментальном мире человека и отражают пространственное мировидение творческих личностей. В тексте они выступают в виде семантических изотопий, непрерывно отображаясь в пространственных образах. По мнению Ф.П. Федорова и З.Г. Минц, на основе языка пространственных отношений можно выявлять черты сходства в различных текстах, устанавливать генетические связи между произведениями, казалось бы, далеких эпох, то есть он важен для построения различного рода типологий и культурных моделей. Это подтверждает то, что топика может выполнять функцию различения стилей и литературных эпох.

В исследованиях литературоведов топическими являются образы реки, дома, сада, усадьбы, корчмы и т.п., которые создают пространственную картину мира в произведении. Иногда при описании пространственных образов в тексте ученые используют понятие «места», близкое по семантике к аристотелевскому. Йи-Фу-туан (Yi-Fu Tuan), изучая феноменологию места, описывает его как пространство-носитель смыслов. По его мнению, лишь замкнутое и очеловеченное пространство становится «местом», заключающим в себе смыслы, диктуемые культурой, и способно создавать свои, не свойственные ему ранее, смысловые комплексы, вращаясь в семиосфере, соприкасаясь с иными знаковыми системами⁶². Топос в данном случае оказывается семантически нагруженным, выражая не только устойчивые смыслы, но и отражая образ пространства в соответствии с картиной мира в сознании автора. О значимости данной проблемы для современного мирового литературоведения свидетельствуют работы выдающегося немецкого

⁶¹ Женетт, Ж. Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 132.

⁶² См.: Щукин, В. Миф дворянского гнезд. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе / В. Щукин. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 1997. – С. 13.

философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера, в которых он ставит вопросы об определении пространства, его объективности и субъективности, наполненности, а также связи с понятиями места и простора (статья «Искусство и пространство»).

Связь топоса с художественным пространством (а также с другими структурами – ментальными, архетипическими...) делает целесообразным выделение в его структуре нескольких уровней – реального, перцептуального и концептуального, которые соответствуют общепhilosophическим представлениям о пространстве как форме материи. В зависимости от уровня локализации, топос имеет особое значение и выполняет соответствующие функции.

Во-первых, любой литературный текст размещен в *реальном* пространстве, так как, представляя материальный объект, имеет выраженную протяженность. Оно организовано внешне (имеет границы) и внутренне (от звукового до идейно-образного оформления). Автор «отражает реальный мир, создавая свой пространственный универсум и размещая в нём те конкретные места, где происходят какие-либо события»⁶³. Реальное пространство отражает событийную и гносеологическую составляющие произведения (оно предельно конкретно, «вещно»). На данном уровне топос выступает как объект «дискурсивного и объясняющего наблюдения»⁶⁴. Он выполняет дейктическую функцию, указывая на место действия (например, реальный уровень топоса Элизиум: в античной литературе (Вергилий, Пиндар) он описывается очень конкретно и подробно и его «топография» реконструируется по различным мифологическим и литературным источникам⁶⁵). Однако восприятие топоса только как «места действия» героев является ограниченным и отражает ньютоновскую концепцию пространства, экстраполируемую в сферу эстетики и литературоведения в частности.

Второй уровень – пространство *перцептуальное*, субъективное, семиотизированное, то есть превращенное в знаковую систему, подталкивающее к построению новых авторских миров. Оно отражает индивидуальное преломление реального мира в сознании

⁶³ Марцинкевич, Н.Э. Понятие топоса как литературоведческая проблема / Н.Э. Марцинкевич // Славянскія літаратуры ў суветным кантэксте: матэрыялы навуковай канф., Мінск, 1999: у 2 ч. – Минск: БГУ, 1999. – Ч. 2. – С. 105.

⁶⁴ Клепикова, Г.П. «Реальное», мифопоэтическое, лингвистическое пространства / Г.П. Клепикова // Пространство. Память. Мысль. – М.: ИСЛРАН, 2000. – С. 62.

⁶⁵ Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторика: очерки теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 33.

художника и в тексте. Р.А. Зобов и А.М. Мостепаненко определяют его как «условие существования и смены человеческих ощущений и других психофизических актов субъекта»⁶⁶. Начало понятия о перцептуальном пространстве в онтологии было положено И. Кантом, рассматривающим категории пространства и времени как априорные формы чувственного созерцания.

Именно на данном уровне произведение искусства существует в форме художественного образа, который возникает в связи с работой органов чувств и сенсорными механизмами. Это пространство, где локализуются эмоции, настроения, фантазии, сновидения, несущие определенную символическую нагрузку. Н.Э. Марцинкевич говорит о топосе на данном уровне как об образе-символе. Он получает субъективную аксиологическую нагрузку и повторяется в контексте всего творчества писателя⁶⁷. На перцептуальном уровне топос актуализирует абстрактный план, отходя от конкретной, предметной составляющей своей структуры (Батюшков создает субъективный вариант элизийского текста, бессознательно восприняв одни традиционные значения топоса и переосмыслив другие; топос Элизиум в его текстах над реальным пространством имеет перцептуальное).

Однако, анализируя конкретный топос, мы обращаемся не только к творчеству отдельного писателя, но вычлениаем его в культурном направлении, литературном стиле, художественной системе, то есть на *концептуальном* уровне художественного пространства. На этом уровне осуществляется взаимодействие концептосфер языка и культуры. Так как концептуальное пространство имеет общезначимый характер и является самым высоким уровнем, то именно здесь осуществляется выход из пространства текста в пространство культуры, основными принципами которого являются контекст и диалог, выдвинутые М.М. Бахтиным. На данном уровне топос функционирует как образная универсалия, архетип (характерно обращение к глубинным мифопоэтическим представлениям о конкретном топосе).

Таким образом, в зависимости от того, на каком из уровней мы рассматриваем конкретный топос, будут изменяться его структура и функции в художественном тексте.

⁶⁶ Зобов, Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11.

⁶⁷ Марцинкевич, Н.Э. Понятие топоса как литературоведческая проблема / Н.Э. Марцинкевич // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте: матэрыялы навуковай канф., Мінск, 1999: у 2 частках. – Минск: БГУ, 1999. – Ч. 2. – С. 105.

Существует два основных подхода к определению топоса как структурного элемента художественного пространства текста. При первом подходе текст воспринимается как единое целое, в совокупности всех его уровней, – тогда говорят о «топологии» и рассматривают топос как синоним художественного пространства («пространственный континуум текста»), при этом структура топоса повторяет структуру пространства произведения. При втором подходе акцент делается на каком-то определённом уровне пространства текста (реальном, перцептуальном или концептуальном), в результате чего топос получает однозначное определение в зависимости от уровня рассмотрения.

Рекомендуемая литература

1. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234 – 407.

2. Есин, А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины: уч. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. – М., 1999. – 556 с.

3. Зобов, Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11 – 26.

4. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.

5. Марцинкевич, Н.Э. Понятие топоса как литературоведческая проблема / Н.Э. Марцинкевич // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте: матэрыялы навуковай канф., Мінск, 1999: у 2 ч. – Минск: БГУ, 1999. – Ч. 2. – С.104 – 107.

6. Роднянская, И.Б. Художественное пространство и время / И.Б. Роднянская // Литературоведческий энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 487 – 489.

7. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 285.

8. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 95 – 103.

9. Щукин, В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе / В. Щукин. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 1997. – 315 с.

Вопросы для самоконтроля

1. Как и почему возникла связь топоса с категорией пространства в целом и художественного пространства в частности?

2. Какие две противоположные концепции пространства и времени существуют в философской мысли? На основе какой из них описывается художественное пространство?

3. Объясните, как топос связан с понятием «пространство текста».

4. Как вы считаете, почему некоторые исследователи относят топос не только к пространственному, но и к пространственно-временному плану текста?

5. Подумайте, как, исходя из описанных нами особенностей структуры топоса, доказать, что топос нельзя отождествлять с понятием пространства текста.

6. Как вы думаете, можно ли рассматривать топику как язык пространственных образов? Обоснуйте свою точку зрения.

7. Как различаются функции топоса в тексте в зависимости от пространственного уровня?

8. Какие существуют подходы к определению топоса как структурного элемента художественного пространства текста? Как вы считаете, каким из них предпочтительнее пользоваться при анализе топоса?

4. МЕХАНИЗМЫ РАЗВИТИЯ ТОПОСА

Э.Р. Курциус, рассуждая о литературных топосах, во многом отождествлял их с архетипами К.-Г. Юнга. Конечно, знак равенства между этими понятиями ставить нельзя, хотя мнение об архетипическом происхождении топосов и их локализации в коллективном бессознательном небезосновательно.

В литературоведении существует точка зрения, согласно которой поэт не выражает в произведении «личностное», но является своего рода медиумом, чье сознание – «своеобразный сосуд, собирающий и хранящий в себе бесчисленные чувства, фразы,

образы»⁶⁸. Он предстает как посредник между прошлыми и настоящими поколениями, выразитель уже известных, исконных смыслов. Об архетипической природе образов искусства пишет в комментариях к китайской книге «Тайна Золотого Цветка» К.-Г. Юнг: «Такие вещи не могут быть выдуманы; они должны снова вырасти из темных глубин забвения, если они существуют для того, чтобы выразить высшие предчувствия сознания и глубочайшие интуиции духа...»⁶⁹.

По его словам, такие образы представляют собой мифологические фигуры и хранятся в *коллективном бессознательном*. Оно сформировалось в древние времена и существует как совокупность мнемонических образов, передающихся по наследству или же унаследованных в структуре мозга. Коллективное бессознательное значительно глубже индивидуального, ставшего объектом рефлексии З. Фрейда и его последователей, и трактуется как «общечеловеческое основание («грибница») душевной жизни индивидов»⁷⁰.

Его основными структурными единицами являются такие формы психики, которые существуют всегда и везде. В разное время и в различных науках их называли по-разному: «эйдосы» (в платоновской традиции), «мотивы» (в мифологических исследованиях), «коллективные представления» (в антропологической концепции Леви-Брюля, социологической школе Э. Дюркгейма), «категории воображения» (в исследованиях религий Губерта и Маусса), «элементарные, или первичные мысли» (в работах А. Бастиана), «схемы человеческого духа» (применительно к христианской мифологии у П. Флоренского). К.-Г. Юнг назвал их «*архетипами*» и стал применять в аналитической психологии. Под архетипами исследователь понимал первообразы, «наиболее древние и всеобщие формы представления человечества <...> в равной мере представляющие как чувства, так и мысль <...> имеющие нечто подобное собственной, самостоятельной жизни»⁷¹. Эти вечные и неизменные начала возникли как отвердевшие формы типических переживаний, испытанных первобытными людьми в различных ситуациях. Поэтому изна-

⁶⁸ Элиот, Т.-С. Традиция и индивидуальный талант / Т.-С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 174.

⁶⁹ Кереньи К., Юнг, К.-Г. Введение в сущность мифологии / К. Кереньи, К.-Г. Юнг // Душа и миф. Шесть архетипов / К.-Г. Юнг. – Минск: Харвест, 2004. – С. 19.

⁷⁰ Фурс, В.Н. Архетип / В.Н. Фурс // Новейший философский словарь; сост. А.А. Грицанов. – Минск.: Изд-во В.М. Скакун, 1998. – С. 49.

⁷¹ Юнг, К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М.: Канон+, 2003. – С. 72.

чально они понимались не как образы, а как структурные схемы, чистые формы без содержания, которые проявляются только на художественном материале. Данные структурные схемы легко усмотреть за исторической изменчивостью символики, сохраняющей все же единое концептуальное архетипическое ядро. Единством схем объясняется сходство несоприкасающихся между собой мифологий и сказок народов мира, а также сходство образов в других видах искусства.

По мнению С.С. Аверинцева, в последующее время термин «архетип» несколько изменил свое значение. Им стали обозначать «наиболее общие, фундаментальные, общечеловеческие мифологические мотивы, изначальные схемы представления, лежащие в основе любых художественных структур»⁷².

Бессознательные образы тесно взаимодействуют с индивидуальным сознанием, вследствие чего получают конкретное оформление в произведении искусства (в различных текстовых элементах, например, сюжетной линии, конкретном предметном образе и т.п.). В литературоведении они отождествляются с мифологемой, мотивом (Е.М. Мелетинский, А.Н. Веселовский), а также с топосом (М. Верли, Э.Р. Курциус, З. Хайнади), который, как и архетип, существует в сознании в виде готовой формулы, аккумулируя опыт человечества.

Конкретные проявления архетипов в художественных произведениях культурно обусловлены, что роднит их с топосами, актуализирующими в различных культурных эпохах различные значения.

Таким образом, мы действительно можем говорить о генетической связи топосов и архетипов и констатировать тот факт, что топосы, имеющие архетипическую природу, напоминают о древнейших, базовых константах онтологической и гносеологической картины мира. Однако не все архетипические образы являются топосами, так как топос, как уже отмечалось в предшествующих главах, имеет специфическую структуру и обладает пространственными характеристиками. Поэтому перед нами – не простое дублирование смысла в разных терминах, а два термина, каждый из которых имеет свою семантику.

Топос как «общее место» изначально был заложен в культурах, ориентирующихся на канон, традицию. Роль топоса в такие

⁷² Аверинцев, С.С. Архетипы / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский [и др.]; гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987–1988. – Т. 1. – С. 110–111.

«традиционалистские», или «эйдетические»⁷³ (термин С.Н. Бройтмана) эпохи бесспорна и не отрицается литературоведами. Однако значение топики в последующие эпохи, ориентированные преимущественно на новаторство, на индивидуальный вклад творческой личности в литературу, не снизилось. Ведь литературный процесс – это не только смена художественных форм, рождение новых приемов, но и «бесконечная череда возрождений старых, казалось бы, навсегда забытых или потерянных»⁷⁴. Топика, непосредственно связанная с глубинными структурами сознания человека и человеческого коллектива, является сокровищницей образов и форм, результатом рефлексии многих поколений над бытием мира.

Существуют противоположные точки зрения исследователей относительно того, инвариантен ли топос или же варьируется в зависимости от контекста (авторского сознания, литературного стиля). Этот вопрос непосредственно связан с вопросом о мере субъективного и объективного в топосе. Является ли топос элементом бессознательной поэтики или же в нем есть доля субъективного, некоторый дополнительный смысл, который он приобретает у конкретного автора или в конкретную культурную эпоху.

На наш взгляд, семантика топосов не остается застывшей, а эволюционирует от первоначальных устойчивых значений, сохраняющихся на протяжении долгого времени, особенно в эпохи традиционализма, к индивидуально-авторским интерпретациям, более субъективным (несмотря на то, что одним из главных свойств топоса является его устойчивость, повторяемость, он все же осложнен индивидуальными представлениями⁷⁵). Топос сохраняет архетипическую основу, бессознательно проступающую в художественном произведении любой эпохи, особенно в литературе, которая «берет на себя синкретически осмысляющие функции мифа, со-

⁷³ Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс / ИМЛИ РАН; редкол.: Ю.Б. Борев [и др.]. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 119.

⁷⁴ Гринштейн, А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А.Л. Гринштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ssu.ru/scriptum/carnaval.doc>. – Дата доступа – 19.12.06.

⁷⁵ См.: *Панченко, А.М.* Топика и культурная дистанция / А.М. Панченко // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 236–251.; *Автухович, Т.Е.* Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 26–84.; *Петров А.В.* Становление художественного историзма в русской литературе XVIII в. / А.В. Петров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.masu.ruldefault.php?page=number.423>. – Дата доступа: 12.09.2007.

здающей свои собственные концептуально завершённые миры»⁷⁶. В литературе XX в. и существует также тенденция к элиминированию устойчивых формально-содержательных единиц (топосов и мотивов) как древних формул и присутствию их на ассоциативном уровне, а виде авторских впечатлений и переживаний.

Однако изменение топоса (редуцирование, переосмысление, расширение его семантики) возможно лишь в определенных рамках (в пределах значений, заданных изначальным набором локусов): творческое сознание может работать с разными пластами значений топоса, переосмысляя его реальное пространство.

Чаще всего трансформация топоса происходит за счет развития иного значения у одного из членов бинарной оппозиции, входящей в топос, что, по законам текстопорождения, влечет за собой изменение всей диадной структуры. Однако, претерпевая модификации, топос оставляет неизменным концептуальное ядро, которое составляют наиболее устойчивые локусы. С помощью различных риторических механизмов происходит заполнение семиотического (смыслового) пространства между полюсами (оппозициями) топоса путем переконфигурации локусов, которая обуславливает специфику функционирования топоса в конкретном литературном направлении и отражает определенный тип художественного сознания.

Каковы же механизмы развития и модификации семантики топоса?

Переструктурирование пространства топоса происходит под непосредственным влиянием мировоззренческих установок эпохи и координат культуры. Идея социокультурной детерминированности художественного пространства высказана многими литературоведами и культурологами. Определённый отпечаток на семантику топоса накладывает и непосредственно мировосприятие художника, однако авторская модель мира всё-таки выражается на языке представлений, которые в большей степени принадлежат времени, эпохе, чем самому писателю. По словам Т.Е. Автухович, происходит «встраивание топоса в иную культуру», а формирование нового типа художественного сознания обуславливает формирование нового семиотического пространства и предполагает установление связей топоса с новой философской и этической ситуацией»⁷⁷.

⁷⁶ Бальбуров, Э.А. Мотив и канон / Э.А. Бальбуров // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции; под ред. Е.К. Ромодановской. – Новосибирск: ИФ СО РАН, 1998. Вып. 2. – С. 16.

⁷⁷ Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 43.

По мнению М.С. Кагана, значение художественного пространства, а вместе с ним и топоса как его единицы, зависит от целого ряда субъективных факторов, таких как историческая изменчивость общественного и индивидуального сознания, установки творческого метода, художественного направления, идеологические, психологические и гносеологические позиции писателя⁷⁸. Характер субъективного восприятия пространственных образов также изменяется исторически, следовательно, топос, его структура и семантика не могут быть вырваны из социального (зависимость от происходящих в обществе процессов) и культурного (специфика мироощущения, стиля мышления) контекстов, которые составляют соответственно внешний и внутренний источники развития топика.

В основе трансформации семантики топоса лежит сдвиг в мировоззрении, а также установление новых координат культуры, так как «универсальные для всего человечества понятия могут образовывать специфические для каждой культуры конфигурации»⁷⁹, и любой художественный феномен в той или иной мере обусловлен «геномом культуры» (формула В.Н. Топорова), в котором он функционирует. По мнению М. Фуко, в каждой культуре существует фундаментальный код («эпистема»), который определяет формы мышления и знания⁸⁰. А так как топос отражает схемы мышления, понимания и оформляет пространство знания, то очевидна его зависимость от данного кода. То есть один и тот же топос в разных эстетических системах, культурных парадигмах будет сплетаться с разными пучками идей и обретать специфический смысл, конечно же, сохраняя связь с устойчивыми, имманентными данному топосу значениями.

Так как структура топоса культурно детерминирована, а конфигурация локусов зависит от тех риторических механизмов воплощения мысли в слове, которые являются, в принципе, доминирующими в литературе и отражают определенный тип мировосприятия творческой личности, представляется возможным изучение литературного процесса на основе исследования эволюции топика.

⁷⁸ Каган, М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 30.

⁷⁹ Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание. / А. Вежбицкая; отв. ред. М.А. Кронгауз, вст. ст. Е.В. Падучевой. – М.: Русские словари, 1996. – С. 311.

⁸⁰ См.: Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вст. ст. Н.С. Автономовой, СПб.: А-сэд, 1994. – 405 с.

Итак, определив структуру и функции топоса, а также его связь с категорией пространства, можем сделать вывод, что топос является значимой семиотической, культурно-типологической единицей. Он служит средством дифференциации литературных и – шире – культурных направлений, а также используется для уточнения смысловоразличительных признаков того или иного стиля.

Рекомендуемая литература

1. Аверинцев, С.С. Архетипы / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский и др.; гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987 – 1988. – Т. 1. – С. 110 – 111.

2. Автухович, Т.Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – 204 с.

3. Гринштейн, А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А.Л. Гринштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ssu.ru/scriptum/carnaval.doc>. – Дата доступа: 19.12.06.

4. Каган, М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 26 – 39.

5. Панченко, А.М. Топика и культурная дистанция / А.М. Панченко // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 236–251.

6. Фурс, В.Н. Архетип / В.Н. Фурс // Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. – Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – С. 49.

7. Элиот, Т.-С. Традиция и индивидуальный талант / Т.-С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 169 – 176.

8. Юнг, К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М.: Канон +, 2003. – 400 с. – С. 72.

Вопросы для самоконтроля

1. В каком соотношении находятся понятия топос и архетип? Подумайте, на каком основании происходит их отождествление.

2. Докажите, что топика актуальна и в культурах, ориентированных на новаторство.

3. Приведите примеры внешних и внутренних источников развития топика.

4. Опишите механизмы развития нового значения топоса.
5. Охарактеризуйте влияние культуры на сдвиги в семантике топоса.

5. ТОПОС КАК «ТЕКСТ В ТЕКСТЕ»

Трудности с формулировкой четкого определения термина «топос» возникают также по причине его связи с понятием *текста* – категорией многогранной и многоуровневой. Текст – термин полисемантический, не имеющий однозначной дефиниции в литературоведении. Как понятию *лингвистическому*, ему присущи связность и завершенность, как термин *культурологии*, текст должен быть пространственно зафиксирован, обладать общечеловеческой ценностью и составлять память культуры. Как объект изучения *семиотики*, он является знаковой системой, знаковым комплексом, в котором все элементы связаны между собой. В *теории литературы* текст трактуется как «произведение, понятое, воспринятое во всей полноте своей символической природы»⁸¹. В эстетике *постмодернизма* текст выступает как базисное понятие: под ним понимается не просто оформленный по правилам и зафиксированный знаковый комплекс, насыщенный смыслами, но и человеческая жизнь, мир в целом. Итак, исходя из того, что любая реальность может быть представлена как текст, мы говорим о нем как о важнейшем, исходном понятии любой гуманитарной науки.

Как известно, культура определяется как совокупность текстов, каждый из которых в культурном пространстве имеет множество прочтений, двойную природу. Ю.М. Лотман в статье «Текст в тексте» отмечает, что текст в соотношении с языком – механизмом кодирования информации – следует понимать двояко. В одном случае язык – это «замкнутая система, которая способна порождать бесконечно умножающееся открытое множество текстов»⁸². Основным признаком текста в данном случае является его протяжённость в естественном времени. Если же рассматривать текст с точки зрения второго подхода, то, по мнению Лотмана, «текст мыслится как ограниченное, замкнутое в себе конечное

⁸¹ Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 416.

⁸² Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 148.

образование»⁸³, образующее собственное внутреннее время и порождающее новые смыслы.

Основной функцией текста является *коммуникативная*. Она заключается в организации общения между адресантом и адресатом, в помощи читателю войти в «связь с метакультурными традициями»⁸⁴. Как открытая система, текст выполняет также функцию *коллективной культурной памяти*, выстраивая ассоциации с предыдущими текстами: «Любая индивидуальность и неповторимость <...> возникает в результате комбинации сравнительно небольшого числа вполне стандартизированных элементов»⁸⁵. Выполняя эту функцию, текст актуализирует наиболее важный аспект информации, заложенной в него, тот, который требует культурная эпоха, и временно либо полностью забывает другие, являющиеся менее существенными и на данный момент не актуальными. Кроме того, являясь элементом культуры, текст несёт *аксиологическую нагрузку*. Важной функцией текста, вытекающей из интеллектуальной природы языка, является *генерирование новых смыслов*. Он вступает в определённые отношения с аудиторией, а также с другими текстами, погружаясь тем самым в семиосферу. Образуется своеобразная горизонталь отношений «личность – текст – культура», все компоненты которой имеют многоуровневые связи друг с другом. Таким образом, текст является сложным устройством хранения культурных кодов, обнаруживающих метафорический и символический характер.

Связь топоса с текстом очевидна. Буквальное значение слова «текст» (от лат. *textus*) – «ткань», переплетение, то есть он представляет собой «инвариантную систему отношений»⁸⁶. Топос, как словесная ткань, также представляет собой матрицу, переплетение различных образов и отношений между ними. Топос входит в художественный текст со всей парадигмой образов и значений, актуализированных в данном произведении и находящихся в сознании

⁸³ Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 149.

⁸⁴ Лотман, Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 131.

⁸⁵ Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1998. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 243.

⁸⁶ Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 63.

автора или воспринимающего текст субъекта. То есть топос является текстом, «наделенным всеми признаками текстовой реальности»⁸⁷: выполняет функцию коллективной культурной памяти, выстраивает смысловую ось «предыдущие тексты – настоящий (современный) текст», обеспечивая преемственность литературного процесса, вступает в диалог с контекстом, несет ценностную нагрузку... Тем самым он выступает как «текст в тексте», обладая при этом двумя основными способностями: во-первых, хранить культурные коды, являясь единицей памяти культуры. Во-вторых, обладая признаками текста, топос имеет способность к смыслопорождению, то есть продуцированию новых образов и созданию собственной культурной традиции.

Рекомендуемая литература

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

2. Бахтин, М.М. О понятии текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 281 – 308.

3. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1998. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 243 – 247.

4. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 148 – 160.

5. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 129 – 132.

⁸⁷ Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 150.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В художественных произведениях различных эпох присутствуют повторяющиеся константные элементы, которые в современном литературоведении принято называть топосами. Несмотря на длительную историю существования термина, значение его размыто и неопределенно. Он переосмысливается и входит в понятийно-категориальный аппарат других наук (гуманитарных и естественных). Такие «отпочкования» термина запрограммированы самим словом «топос», переводимым как место (пространство), а также аристотелевской многоаспектной интерпретацией данного понятия.

Изучением феномена топики в разное время занимались риторика, литературоведение, культурология и когнитивистика, которые предложили свою интерпретацию термина. В *классической риторике* топос понимался двояко: как мыслительная логическая схема (в греческой традиции) и как речевое клише, стереотипная словесная формула (в римской традиции). Именно из риторики берет начало толкование топоса соответственно как ментального и речевого феноменов.

Э.Р. Курциус первым отделил *литературный топос* от общериторического и определил его как обиходную поэтическую формулу, регулярно воспроизводимую в определенных жанрах и являющуюся ключевой для конкретного литературно-культурного стиля. В литературоведении его рассматривают как единицу «бессознательной поэтики» текста. Многие отечественные литературоведы исследовали топосы, обозначая их как слова-сигналы, слова-формулы (Л. Гинзбург), «ядерные образы» (И. Смирнов), «словесные темы» (В.М. Жирмунский), «языковая материя» (В.В. Кожин), и др. В литературном произведении топос реализуется в системе художественных образов и может выполнять функции архетипа, мотива, символа и т.п.

Как *культурный феномен*, топос является устойчивой формой, обеспечивающей преемственность культурного процесса и осуществляющей связь времен. Топосы выступают в виде культурных констант, или универсалий, а топики определяется как система устойчивых образов, связанных с механизмами культурной памяти.

Когнитивное литературоведение рассматривает топос как единицу ментального мира человека через его связь с такими понятиями, как языковой и лингвокультурный концепты, клише, стереотип, фрейм. Существование топики, демонстрирующей связь

сознания, текста и культуры, объясняется наличием единых фреймовых структур в писательском и воспринимающем сознаниях.

Однако разногласия в трактовке термина существуют и в пределах одной науки: одни литературоведы говорят о топосе только как об устойчивой формуле, «готовом образе», актуальном в литературах всех направлений и стилей; другие же сводят его к понятию пространства. Мы, в свою очередь, попытавшись разобраться в истоках полисемантической топоса, а соответственно и в причинах разногласия между учеными по поводу его интерпретации, предложили *свое определение*, которое примирило бы различные точки зрения.

На наш взгляд, топос можно обозначить как значимую семиотическую, культурно-типологическую единицу, которая предстает в тексте в виде художественного образа с пространственными характеристиками, несущего устойчивые смысловые значения оппозитивного типа. Давая топосу такую дефиницию, мы тем самым отделяем его от смежных понятий, с которыми топос многократно пересекается, таких как архетип, символ, мотив, культурная константа, концепт и др.

Существуют различные точки зрения на функции топики и топосов в истории литературы и культуры. Негативное отношение к топики обусловлено ее пониманием как устойчивой жанрово-стилевой среды, «риторической паутины», тормозящей индивидуальное творчество (В.В. Виноградов, Г.А. Гуковский, Л.В. Пумпянский, Д.С. Лихачев и др.). В соответствии с данным подходом, топосы функционируют как стилистические шаблоны, мотивы, словесные поэтические формулы и т. п. Другая позиция заключается в рассмотрении топики как языка межкультурной коммуникации, выполняющего мнемоническую функцию. С точки зрения такого подхода, топосы могут выступать в литературе и культуре в виде архетипов, символов, культурных констант (универсалий). Рассматривая топос не только как литературный, но и как культурный феномен, мы пришли к выводу том, что топос играет значительную роль в мировой культуре и служит для уточнения смыслоразличительных признаков того или иного стиля. Характеризуя топосы в литературном тексте, мы будем выстраивать свое исследование именно на основании этой позиции.

Будучи сложной единицей, топос, организуемый бинарными оппозициями, которые отражают вечные антиномии природного и человеческого бытия, включает в себя разветвленную сеть взаимосвязанных образов-локусов. Топос и локус находятся в логичес-

ких отношениях части и целого, и, анализируя тот или иной топос, мы непременно вычленим все входящие в него локусы как значимые единицы, составляющие семантическое ядро топоса.

В современном литературоведении топос часто рассматривают как единицу художественного пространства текста. С одной стороны, его определяют как часть пространственного континуума произведения (В.С. Баевский, Н.Э. Марцинкевич, Ф.П. Федоров, Ю.Л. Фрейдин и др.), с другой – как язык описания пространственных образов, разновидность языка искусства (Ю.М. Лотман, А.В. Петров, В. Шукин, Т.В. Зверева и др.).

Так как мы уже определили топос как устойчивый образ, имеющий пространственные характеристики, для нас важным является наличие в нем трех пространственных уровней (реального, перцептуального и концептуального), на каждом из которых конкретный топос будет актуализировать специфические значения и иметь особенности функционирования.

Топосы имеют архетипическое происхождение и локализуются в коллективном бессознательном. Однако они не являются абсолютно застывшими структурами: представляя собой «текст в тексте», топосы сохраняют «генетический код» культуры и одновременно с этим способны генерировать новые значения. Топосы актуализируют потенциально заложенные в них смыслы в соответствии с мировоззренческими установками эпохи и координатами культуры. Развитие нового значения происходит вследствие переосмысления реального пространства топоса, что влечет за собой возникновение новых мотивов и закрепление их литературной традицией.

По нашему мнению, анализ топоса, его семантики, структуры и функционирования в тексте будет способствовать более глубокому проникновению в суть произведения, а также позволит вписать литературный текст в широкий культурный контекст на уровне синхронии и диахронии.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Словари

1. Западное литературоведение XX века: энциклопедия / ИНИ-ОН РАН. Центр гуманист. научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. – М.: INTRADA, 2004. – 560 с.
2. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В.Ломоносова, 1996. – 245 с.
3. Литературный энциклопедический словарь / подг. Е.И. Бонч-Бруевича [и др.]; под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 750 с.
4. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский [и др.]; гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987 – 1988. – Т. 1, 2.
5. Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. – Минск: Изд-во В.М. Скакун, 1998.
6. Словарь литературоведческих терминов; ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.

Учебная литература

1. Автухович, Т.Е. Поэзия риторики: проблемы теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – 204 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
3. Аристотель. Томика / Аристотель // Сочинения: в 4 т. – М., 1978. – Т. 2. – С. 347–533.
4. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; Изд. центр «Академия», 1999. – 556 с.
5. Верли, М. Общее литературоведение / М. Верли. – М., 1957. – 242 с.
6. Володина, Н.В. Литературные константы в аспекте когнитивного литературоведения / Н.В. Володина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы X Междунар. науч. конф., Гродно, 19–21 сент. 2004 г.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т; отв. ред. Т.Е. Автухович [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2005. – Ч. 1. – С. 6 – 14.

7. Гуковский, Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г.А. Гуковский; общая ред. и вступит. статья В.М. Живова. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 367 с. (Studia philologica. Малая серия)

8. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 148 – 160.

9. Марцинкевич, Н.Э. Понятие топоса как литературоведческая проблема / Н.Э. Марцинкевич // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксце: матэрыялы навуковай канф., Мінск, 1999: у 2 частках. – Минск: БГУ, 1999. – Ч. 2. – С.104 – 107.

10. Панченко, А.М. Топика и культурная дистанция / А.М. Панченко // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С.236 – 251.

11. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001. – 467 с.

12. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 436 с.

13. Эпштейн, М. Образ художественный / М. Эпштейн // ЛЭС. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 252 – 257.

Дополнительная литература

1. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность: антология / под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267 – 279.

2. Баевский, В.С. К поэтике пространственно-временных отношений у Фета, Блока и Пастернака / В.С. Баевский // Пространство и время в литературе и искусстве. Конец XIX – XX век: метод. материалы по теории литературы. – Даугавпилс: Даугавп. пед. ин-т им. Я.Э. Калнберзина, 1987. – С. 4 – 6.

3. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

4. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234 – 408.

5. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

6. Виноградов, В.В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1981. – 320 с.

7. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – 406 с.

8. Гринштейн, А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А.Л. Гринштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ssu.ru/scriptum/carnaval.doc>. – Дата доступа 19.12.06.

9. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.

10. Зеленецкий, К.П. Топики / К.П. Зеленецкий // Русская словесность: антология / под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 34 – 40.

11. Зобов, Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11 – 26.

12. Кожин, В.В. О литературных традициях / В.В. Кожин // Размышления о русской литературе / В.В. Кожин – М.: Современник, 1991. – С. 267 – 278.

13. Кофанова, В.А. Языковые особенности геопоэтики авторской песни (на материале текстов произведений Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, А.М. Городницкого, Ю.И. Визбора): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / В.А. Кофанова; Ставропол. гос. ун.-т. – Ставрополь, 2005. – 20 с.

14. Красных, В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: курс лекций / В.В. Красных. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. – 284 с.

15. Ломоносов, М.В. Краткое руководство к красноречию / М.В. Ломоносов // Полн. собр. соч. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. – Т. 7. – С. 89 – 379.

16. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1998. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 243 – 247.

17. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.

18. Минский, М. Фреймы для представления знаний / М. Минский; пер. с англ. О.Н. Гринбаума; под общ. ред. Ф.М.Кулакова. – М.: Энергия, 1979. – 150 с.

19. Панченко, А. О русской истории и культуре / А. Панченко. – СПб.: Азбука, 2000.

20. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 285.

21. Философия культуры. Становление и развитие / М.С. Каган [и др.]; под ред. М.С. Кагана, Ю.В. Петрова, В.В. Прозерского, Э.П. Юровской. – СПб.: Изд-во «Лань», 1998. – 448 с.

22. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; подг. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

23. Щукин, В. Миф дворянского гнезд. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе / В. Щукин. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 1997. – 315 с.

24. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Серебряного. – СПб.: Symposium, 2005. – 502 с.

25. Элиот, Т.-С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. / Т.-С. Элиот. – Киев: Airland, 1996. – (Citadelle). – С. 169–176.

26. Юнг, К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М.: Канон +, 2003. – 400 с.

27. Bachem, R. Dichtung als verborgene Theologie; ein dichtungstheoretischer Topos vom Barok bis zur Goethezeit und seine Vorbilder / R. Bachem. – Bonn, 1955.

28. Bartlett, F. Remembering / F. Bartlett. – Cambridge (England), 1932.

29. Bornscheuer, L. Topic. Zur Struktur der gesellschaftlicher Einbildungskraft / L. Bornscheuer. – Frankfurt / M., 1976.

30. Clark, K. Political History and Literary Chronotope: Some Soviet Case Studies / K. Clark // Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies. – Stanford, 1986.

31. Curtius, E.R. Literatura europejska I iacicskie ъredniowiecze / E.R. Curtius; tłum. p oprac. A. Borywski. – Kraków, 1997.

32. Gr̃bel, R. Convention and innovation in literature / R. Gr̃bel; ed. by Theo D'haen, Rainer Gr̃bel and Helmut Lethen. – Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 1989.

33. Jehn, P., comp. Toposforschung; eine Documentation / P. Jehn. – Frankfurt/M. Athenäum [Verlag, с 1972].

34. Lausberg, H. Nandbuch der liretarischen Rhetoric / H. Lausberg. – Munchen. 2 Aufl. 1973.

35. Nicolosi, R. Topic am ende der Topic Semen S. Bobrovs manieristische sammelbonde / R. Nicolosi. – Munchen: Verlag Otto Sagner 2001.

36. Schmidt-Biggeman, W. Topica univesalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocher Wissenschaft / W. Schmidt-Biggeman. – Hamburg, 1983.

37. Sheldrake, R. The Presence of the Past: Morphic Resonance and the Habits of Nature / R. Sheldrake. – NY, 1988.

38. Shills, E. Tradition / E. Shills. – Chicago: Chicago University Press, 1981.

ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Практическое занятие (1)

Тема: **Роль топосов в древнерусской поэзии («Слово о полку Игореве», стихотворения Симеона Полоцкого)**

Вопросы

1. Функции топики в литературе и культуре. Топос и метафора.
2. Особенности метафорически-символического языка русской средневековой литературы (метафора, символ, метафорическое сравнение, эпитет). Источники метафор в древнерусской литературе.
3. Типы топосов в русской литературе XI – XVII вв.:
 - Топосы мифопоэтического происхождения:
 - – «герой – солнце» (заря, лучи, месяц, звезды) и его модификация «смерть героя – закат солнца» («Слово о полку Игореве»);
 - – «жизнь – море» (бедствия), «волнение – буря» (волны). Их вариации («судьба человека – корабль», «кормчий – человек, глава государства») (вирши Симеона Полоцкого). Оригинальное воплощение топоса «море – жизнь, судьба человека».
 - Топосы книжного происхождения:
 - – «источник воды (река, дождевая туча, облако) – Христос» (вирши Симеона Полоцкого);
 - – разрастание топоса – «мир – море», христианский смысл топоса («проповедники Христа – рыбаки») в стихотворениях Симеона Полоцкого;
 - – топос «мир – книга» (Симеон Полоцкий): происхождение, история употребления, структура (система локусов).

Итог

1. Роль и функции топосов в древнерусской литературе.
2. Источники происхождения топосов.

Рекомендуемая литература

1. Полоцкий, Симеон. Вирши / Симеон Полоцкий; сост., подт. текста, вст. ст. и коммент. В.К. Былинина, Л.У. Звонаревой. – Минск: Мастацкая літаратура, 1990. (стихотворения «Виншване новобраному патриарше» – с. 71, «Защита Цезаря и судьбы его» – С. 170, «Книга (2)». – С. 336, «Блудница». – С. 333, «Жизнь (3)». – С. 259 и др.)

2. Слово о полку Игореве (любое издание).

3. Адрианова-Перетц, В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси / В.П. Адрианова-Перетц. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – С. 9 – 21, 45 – 53, 124 – 132.

4. Булгакова, А.А. Особенность топоса «мир» в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого / А.А. Булгакова // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст.: в 2 ч. / отв. ред. Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2007. – Ч. 2. – С. 251 – 257.

Практическое занятие (2)

Тема: **Топосы дома и сада в комедии А.П. Чехова
«Вишневый сад»**

Вопросы

1. Топос и архетип. Соотношение понятий топос и художественное пространство. Структура и функции топоса на реальном, перцептуальном, концептуальном уровнях пространства текста.

2. Сад и дом как место действия драмы «Вишневый сад» (реальный уровень топоса). Сюжетообразующее значение топоса сада.

3. Сад как архетипический символ (концептуальный уровень топоса):

– исходное значение сада как рая (мифология, Библия). Амбивалентность в семантике сада (невинность – грехопадение, счастье – утрата, природа – культура, Бог – человек, жизнь – смерть – воскрешение и др.);

– преломление архетипической семантики сада-Эдема в комедии. Структура топоса (система взаимосвязанных локусов: часовня, могильные плиты и т.д.). Сад как герой «Вишневого сада».

4. Топос дома в комедии:

– структура топоса дом (значимые локусы: детская, книжный шкаф и т.д.), семантика;

– дом как символ родины, России. Дом и бездомье (перцептуальный уровень топоса дом).

Итог

Топос и архетип. Определение особенностей функционирования топосов на всех уровнях пространства текста (реальном, перцептуальном, концептуальном).

Рекомендуемая литература

1. Чехов А.П. Вишневый сад (любое издание)
2. Хайнади, З. Архетипический топос / З. Хайнади. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200402903>
3. Эсалнек, А.Я. Архетип / А.Я. Эсалнек // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. – М., 1999. – С. 30–37.
4. Аверинцев, С.С. Рай / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский и др.; гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987 – 1988. – Т. 2. – С. 363–366.

Практическое занятие (3)

Тема: **Идиллический топос в поэзии
Г.Р. Державина и В.А. Жуковского**

Вопросы

1. Структура топоса и механизмы его трансформации.
2. Истоки идиллической традиции в русской поэзии. Жанры, представляющие идиллическую тематику. Законы идиллии.
3. Идиллический топос в поэзии Г.Р. Державина (стихотворения «К Н.А. Львову», «Капнисту», «Евгению. Жизнь Званская», «О удовольствии», «Похвала человеческой жизни», «Деревенская жизнь», «Другу» и др.):
 - особенности развертывания топоса в рамках оппозиций «внешнее – внутреннее» («мир – дом») и «природа – социум» («деревня – город»). Противопоставление свободы- несвободы, открытости – закрытости (внутренней и внешней).
 - основные локусы:
 - дом как малый мир. Реальный уровень пространства топоса (подробности быта, хозяйства, «домашний рай»);
 - кабинет (переход от реального пространства топоса к перцептуальному: пространство снов, фантазий, мечтаний);
 - тишина (спокойствие, умиротворенность, уединенность);
 - сад (исток образа, концептуальное значение локуса, основные модификации: «сфера труда» и «сфера наслаждения»).

4. Модификация идиллического топоса в поэзии В.А. Жуковского (стихотворения «К поэзии», «медитативные элегии»: «Вечер», «Сельское кладбище», «Опустевшая деревня», «Тургеневу, в ответ на его письмо» и др.):

– функционирование топоса в рамках оппозиции «домашний уют – жизненное странствие». Локусы отцовского дома, сада, «небесного приюта», пустыни. Мотив утраты и обретения (человеческой судьбы в единстве прошлого, настоящего и будущего). Параллелизм идеального ландшафта и пространства души, актуализация абстрактного плана топоса.

Итог

Функционирование в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века идиллического топоса на реальном, перцептуальном и концептуальном уровнях текста. Определение основных структурных противоречий внутри топоса и локусов, составляющих его семантическое ядро.

Рекомендуемая литература

1. Державин Г.Р. Стихотворения (любое издание)
2. Жуковский В.А. Стихотворения (любое издание)
3. Мовнина, Н.С. Идеальный топос русской поэзии конца XVIII – начала XIX века / Н.С. Мовнина // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 19 – 37.
4. Вацуро, В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма / В.Э. Вацуро // Русский романтизм. – Л., 1978. – С. 118 – 138.

Практическое занятие (4-5)

Тема: **Модификация топоса Элизиум в русской поэзии (В. Ходасевич, О. Мандельштам, М. Цветаева)**

Вопросы

1. Структурные уровни топоса (реальный, перцептуальный, концептуальный). Механизмы трансформации семантики топоса.
2. Топос Элизиум в античной мифологии и литературе.
3. Интерпретация топоса Элизиум в поэзии В. Ходасевича:
 - топос как сюжетообразующий мотив (цикл «Пенные шумы»)
 - оппозиция «поэт – толпа» как основа структуры топоса (книга «Счастливый домик»)

4. «Мышление мифом» О. Мандельштама (цикл «Tristia»):
– оппозиции «жизнь – смерть», «традиции – новаторство» в структуре топоса (стих.: «В Петрополе прозрачном мы умрем...», «Ласточка», «Концерт на вокзале»).

– восстановление древних мифологических образов и переосмысление.

5. Специфика топоса Элизиум в поэзии М. Цветаевой. Творение нового мифа:

– актуализация древних представлений. Роль элизийского пейзажа (цикл «Хвала Афродите»); переосмысление оппозиции «низ – верх»;

– реальное пространство топоса Элизиум в цикле «Деревья» (семантика леса, архетипическая ситуация перехода, образ мирового дерева). Триада «смерть – рождение – воскресение». Творение нового мифа.

Итог

1. Определение инвариантного, архетипического в семантике топоса Элизиум и механизмов трансформации его значений в индивидуальном творчестве.

2. Изменение функции топоса в поэзии XX в.

Рекомендуемая литература

1. Мандельштам О. Стихотворения (любое изд.)

2. Ходасевич, В.Ф. Собрание стихотворений / В.Ф. Ходасевич; сост. А. Дорофеев. – М.: Центурион; Интерпракс, 1992. (или любое другое изд.)

3. Цветаева М. Стихотворения (любое изд.)

4. Аверинцев, С.С. Архетипы / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский и др.; гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987 – 1988. – Т. 1. – С. 110 – 111.

5. Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 26 – 84.

КРАТКАЯ ХРЕСТОМАТИЯ

Аристотель

РИТОРИКА

Аристотель. Риторика / Аристотель // Риторика. Поэтика / Аристотель; пер. с древнегреч. О. Цыбенко; сопровождающая статья В.Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 5 – 149.

<...> Я утверждаю, что диалектические и логические силлогизмы относятся к тому, что мы называем общими местами – топосами. Они общи для рассуждений как о справедливости, так и о явлениях природы и общественной жизни, и о многих других, различных между собою предметах. Таков, например, топос большего и меньшего, потому что ничто так не удобно, как этот топос, для составления силлогизма или энтимемы хоть о справедливости, хоть о явлениях природы или прочих предметах, пусть и совершенно различных.

Специальными я называю топосы, которые выведены из положений, относящихся к отдельным родам и видам предметов. Так, например, есть положения физики, из которых нельзя вывести энтимему или силлогизм относительно этики, а в области этики есть другие положения, из которых нельзя вывести энтимему или силлогизм для физики, и так во всех науках. Универсальные топосы не дают знаний ни о каком роде вещей, поскольку не относятся к какому-нибудь определенному предмету.

<...> Видами я называю положения, свойственны каждому отдельному роду предметов, а топосами – универсально применимые ко всем предметам.

<...> И поскольку все <...> приводят доказательства <...> и заимствуют доказательства не из всего, но из существующего по каждому отдельному вопросу, и поскольку ясно, что доказывать иначе с помощью речи невозможно – ясно, что необходимо <...> прежде всего иметь наготове по каждому вопросу подобранные доказательства относительно невозможного и наиболее насущного.

<...> мы имеем почти все полезные и необходимые топосы для каждого вида энтимем, ибо относительно каждого из них подобраны посылки, на основании которых надлежит таким образом строить энтимемы от топосов о полезном или вредном, прекрасном или постыдном, справедливом или несправедливом, а также о нра-

вах, страстях и душевных качествах, поскольку мы располагаем уже заранее подобранными топосами.

<...> Для показывающих энтимем один топос выводится из противоположностей: нужно рассмотреть, есть ли противоположное для опровержения, или же создать его, если такового нет: например, быть благоразумным хорошо, поскольку быть невоздержанным вредно.

<...> Другой топос получается из одинаковых грамматических форм, ибо равным образом что-либо должно быть или не быть. <...> Иной топос получается из соотношения. <...> Еще один топос касается большего и меньшего. Еще один топос получается из рассмотрения времен, из определения понятия, <...> из нескольких значений одного слова, <...> из разделения, <...> из индукции, <...> из решения, вынесенного по поводу такого же подобного или противоположного дела, <...> из частей, как в «Топике», где рассматривается вопрос о том, какое движение есть душа – такое или иное [и т.п.]

К.П. Зеленецкий

ТОПИКИ

Зеленецкий, К.П. Топики / К.П. Зеленецкий // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 34 – 40.

<...> 48. Источники изобретения, развивающие мысли, называются *топиками* или общими риторическими местами. Они указывают, с какой точки зрения должно смотреть на предмет ли на мысль. Таких источников риторика полагает двадцать четыре.

49. Причина. Чтобы найти причину, стоит спросить самого себя, *почему* предложение справедливо? *Ничто без причины не бывает*; и ответ доставит другую мысль, соединенную с главной <...>

Причина бывает двоякой: действующая, от которой происходит предложение, и конечная, к которой оно стремится. И та и другая может подать новые мысли <...>

50. Сравнение, сличение двух предметов, двух действий *одного рода*: Государя с Государем, героя с героем, победы с победой <...> Имея предложение, мы ищем сравнения в предметах ближайших того же рода <...>

51. **Подобие**, уподобление одного действия другому, известнейшему, соедем иного рода. Оно берется большей частью из природы, объясняет действие на вопрос: каким образом? и служит не только распространением, но и украшением <...>

52. **Пример**. В предложении нашем истина; надобно искать события или происшествия, которое случилось точно так, как говорит наше предложение; для важных истин, в *Истории*, в *молве народной*, в *преданиях*, а для обыкновенных – в сказках и баснях <...>

53. Свидетельство, например, слова Св. Писания, великого мужа, знаменитого писателя и достопамятные слова отца, матери, подтверждающие истину нашу <...>

54. **Обстоятельства**, разные отношения мысли. Они, если кратки, служат к распространению и стоят в *ответах* на известные уже вопросы *кто?*, *что?*, *где?*, и *пр.* – Но к ним причисляются и следующие источники.

55. **Уступление** есть некоторое исключение, ограничение, или что-то невыгодное, отчасти противное нашей мысли, чем, однако, не отвергается главная истина <...>

56. **Условие** есть мысль, или ограничивающая главную мысль, как уступление, чрез частицы: *если бы не* – или служащая ей основанием как причина, с частицами: *если*, *если бы* <...>

57. **Противное**, мысль совершенно противоположная <...> Два предмета в резкой противоположности один с другим, называются *контрастом* <...>

58. Время <...>

59. Место <...>

60. Признаки <...>

61. Качества <...>

74. Вот *топики* и *источники изобретения*. Начинаящий писать с данным предметом может придти к ним и почерпать мысли лучшие, новые для распространения и доказательства.

Э.Р. Курциус
ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ЛАТИНСКОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

*Curtius, E.R. Literatura europejska I iacisckie ъredniowiecze / E.R. Curtius; tium.
n oprac. A. Borywski. – Krakyw, 1997.*

В европейской средневековой литературе <...> существовал целый ряд таких аргументов, которые можно было использовать в различных ситуациях. Это были «интеллектуальные» темы, служащие для развития мысли и приспособления речи к ситуации в зависимости от замысла говорящего. По-гречески они назывались *κοινὸν ἄφροῖ*; по-латински – *loci communes*; на старом немецком языке – *Gemeinurter*. Лессинг и Кант в своих трудах еще пользовались этим выражением. Около 1770 года было введено понятие *Gemeinplatz* по образцу английского *commonplace*. Однако сейчас мы не можем употреблять данное слово, так как со временем оно утратило свое первоначальное значение. По той причине вернемся к греческому *topos*. Чтобы объяснить его значение, скажу, что топосом общего типа является, например, «невозможность измерения свободы»; топосом панегирическим, например, – «хвала предкам и их делам». В древности существовали сборники подобных топосов. Наука о них, называемая «топика», являлась предметом особых трактатов.

Первоначально понятие *topoi* использовалось в преподавании ораторского искусства. Как говорил Квинтиллиан (V, 10, 20), существовали «склады мысленных мест» (*argumentorum sedes*), которые могли служить практическим целям. Как уже говорилось, два наиболее важных типа речи, а именно судебная и политическая, исчезли с политической реальности со времен упадка греческих колоний в Римской Республике и сохранились лишь в школах риторики; *eulogia* стала техникой похвального слова, которую можно было приспособить к любому предмету; поэзия также подверглась «риторизации». Это означало, что риторика утратила свое первоначальное значение и предназначение. Впредь она стала проникать в различные литературные жанры. <...> По этой причине и *topoi* приобрели новую функцию. Они стали общеупотребительными формулами (*clichés*), которым придавалась постоянная форма и которые можно было использовать в каждом литературном жанре и во всем, что имело отношение к литературе. По-видимо-

му, как и в поздней античности, новые потребности, запросы дали новую жизнь топосам. <...>

Риторика наложила отпечаток не только на традицию и на литературное творчество. В эпоху флорентийского кватроченто Л.Б. Альберти советовал художникам общаться с «поэтами и риториками», которые могли бы их побудить к поиску (*invention!*) и формированию тем иконографических. <...>

Существовала тесная связь между музыкой и риторикой. <...> Была целая система обучения музыке, которая брала начало в риторике. В музыке также развивалась наука об «инвенции» (*ars inveniendi*; сравните *Инвенции* Баха), музыкальный аналог топики. «Как часто, – говорит В. Гурлитт, – заметно в мелодии или в ритме, в мотиве или фигуре, в мелодической или гармонической фразе, – замысел или его интерпретация в современном поэтическом смысле по существу является не чем иным, как развитием одного из традиционных топосов, или иными словами – переделкой наново, переработкой собственных стандартных тем, формул и фраз». <...>

Значением топоса «невыразимости», который является универсальной формулой, является «подчеркивание невозможности сравнения себя с данной темой». Он берет начало с эпохи Гомера – тому служит доказательством множество примеров. В панегирике говорящий «не находит слов», подходящих для похвалы особы, к которой обращается. Это стандартный топос, который использовался в похвальных словах, обращенных к высшим особам. В таком значении данный топос употреблялся в античности. Средневековые приумножило имена славных авторов, которые не упрощали эту задачу. К топосу «невыразимости» обращались многие авторы, здесь представлена лишь небольшая часть имен, которые можно было бы упомянуть⁸⁸. Топос наиболее часто употреблялся в жанре *vita sancti* – жанре, который впервые появился в V в. и актуализировал потребность в панегирической фразеологии <...> Жития святых были построены в большинстве из традиционных фраз. «Не только сюжеты переходили из рук в руки, – говорит Уильям Левисон, – но и целые фразы из текстов бесконечно повторялись слово в слово, и не одно житие в большей или меньшей степени выстроено как мозаика, с кусочков, которые были предназначены для описания портретов также и иных святых».

(Пер. с польского А.А. Булгаковой)

⁸⁸ Вергилий, *Georgiki*, II 42 и *Eneida*, III, 377 <...> Пруденций, *Apotheosis praef.*, 1. В тексте 704. – Фортунат, с. 172, 17, 4. – Кориппус, *Johannis*, VIII, 530. – Граматик Клеменс: *Poetae*, II, 670, 24, 1. – Пролог к *Gesta Berengarii: Poetae*, IV, 357, 30...

А.М. Панченко
О ТОПИКЕ КУЛЬТУРЫ

Панченко, А.М. Русская культура в канун петровских реформ / А.М. Панченко // Из истории русской культуры, т. III (XVII – начало XVIII века). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 233 – 246.

Между цивилизацией и искусством нельзя ставить знак равенства. У них разные судьбы. Цивилизация стареет, искусство же – никогда. «История культуры есть не только история изменений, но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии» (Лихачев, 1973а). <...>

На чем покоится единство культуры? В чем воплощается? Культура располагает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всем ее протяжении. Эта тема основательнее всего разработана на материале сюжетов и мотивов. Но один и тот же сюжет в разных эстетических системах обретает специфический культурный смысл. <...>

Иначе говоря, два литературных воплощения одного сюжета, принадлежа к разным системам, приобретают разный культурный ореол. Чтобы правильно его очертить, надлежит сообразоваться с эстетическим кодом той или иной системы, ввести в инструментарий культурологии ценностный подход.

Тем не менее: существует ли «сердце культуры», некая неотчуждаемая топка..? Относительно Древней Руси сомнений нет: ее топик, ее художественные и нравственные аксиомы реставрировали и А.С. Орлов («устойчивые формулы»), и В.П. Адрианова-Перетц, и Д.С. Лихачев («литературный этикет»). Проблема в том, не стала ли эта средневековая топка выморочной в канун и в период петровских реформ. <...> Пока я отваживаюсь предложить предварительные заметки по теме топки.

Обратимся к тому фрагменту «Сказания о Мамаевом побоище», который касается «испытания примет» в ночь перед Куликовской битвой. <...> Летописная редакция дает вариацию первой части формулы: «Слышах землю плачущую надвое: едина страна, аки жена некая вдовица, а другая страна, аки некая девица, аки свирель просопе плачевным голосом».

О врагах <...> земля плачет, как мать о детях или вдова о погибшем муже. В «Очерках поэтического стиля Древней Руси» В.П. Адрианова-Перетц привела многочисленные примеры вдовь-

их плачей – княгини Евдокии в «Слове о житии и преставлении Дмитрия Донского», вдов Михаила Черниговского и Михаила Тверского. <...> Это вполне соответствует языческому представлению о «матери сырой земле». Для наших предков эта мифологема была живой реалией, а не художественной идеей. <...>

Тем более требует истолкования вторая часть формулы. Земля плачет, как девица, как невеста, и параллель находим в популярном в средние века «Слове святого пророка Исаии о последних летах». <...> Но отчего плач девицы-земли предвещает победу и одоление, отчего, как сказано в Псалтыри, «сеючи слезами, радостью пожнут» (Псалом 125, ст.6)? Такой ход мысли связан со сложным комплексом народно-церковных представлений. Прежде всего это брачная символика.<...>

В свою очередь, в причитаниях невесты возникает фигура наездника и завоевателя, изоморфная Мамаю из «Сказания». Все это символы из сферы топики, связывающие воедино брак, пир, битву, смерть, судьбу. <...>

В памяти нации есть люди-символы и события-символы. <...> Они наперечет именно потому, что имеют символическое значение: ведь символов не может быть много, как не может быть много гениев и нравственных заповедей. Иначе они обесценятся. <...>

Недавно по случаю двух юбилеев, 150-летия Толстого и 600-летия Куликовской битвы, на устойчивость национальной топики (обойдясь без этого термина) обратил внимание Д.С. Лихачев. Он отметил, что и в русских воинских повестях XIII – XVII вв., и в «Воине и мире» сходно, с помощью одинаковых литературных средств воплощается народный нравственный кодекс. <...>

Нравственно художественная топка, общая для Древней Руси нового и новейшего времени, проявляется не только в принципах и оценках, но также в художественных деталях... Вернемся еще раз к «испытанию примет» в «Сказании о Мамаевом побоище»: «И обратився на плък татарский, слышьть стук велик и кличь и вопль, аки тръги снимаются, аки град зиждуще и аки гром великий гремить <...> И обратився на плък русский, – и бысть тихость велика». О такой же ночи вспоминает старый солдат из лермонтовского «Бородина»:

...И вот на поле грозной сечи
Ночная пала тень.

Прилег вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета

Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый...

(Лермонтов, 1979, с. 370)

...Эти поразительно похожие сцены порождены национальной топикой, равно обязательной для автора «Сказания» XV в. и автора «Бородина» XIX в.

Конечно, национальная топика ни в коей мере не противоречит эволюционному принципу. Эволюция культуры – явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но эволюция эта протекает все же в пределах «вечного града» культуры.

Т.-С. Элиот

ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ

Элиот, Т.-С. Традиция и индивидуальный талант / Т.-С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 169 – 176.

В английской критике редко пишут о традиции, сокрушаются об ее отсутствии, хотя время от времени все-таки пользуются этим словом. <...> Превознося того или иного поэта, мы обычно делаем акцент на том, чем он отличается от других. Мы полагаем найти в этих сторонах его творчества индивидуальность, неповторимую сущность стоящего за ними человека. Мы с удовольствием рассуждаем о его несходстве с предшественниками, особенно – с непосредственными; мы стремимся отыскать в нем нечто специфическое и наслаждаться этой спецификой. А ведь стоит подойти к поэту без предубеждения, как обнаружится, что не только лучшее, но и наиболее индивидуальное в его творчестве коренится там, где сильнее всего утвердили свое бессмертие его предки, поэты прошлого. <...>

Традиция прежде всего предполагает чувство истории, совершенно необходимое тому, кто хотел бы остаться поэтом, перешагнув рубеж двадцатипятилетия; в свою очередь, это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно побуждает человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, начиная с Гомера <...> как нечто существующее единовременно, образующее единовременный ряд. <...>

Ни один поэт, ни один художник, в любом из искусств, не раскрывается целиком сам по себе. Смысл его творчества, его ценность обретает полноту лишь в сопоставлении с поэтами и художниками прошлого. О нем нельзя судить отдельно; нужно – для контраста и сравнения – поместить его в один ряд с мастерами былых времен. <...>

По сути, поэт постоянно отказывается от самого себя – каковым он является в каждый данный отрезок времени – во имя чего-то более значительного. Движение художника – это непрерывное самопожертвование, непрерывное погашение в себе индивидуального начала. Именно явление деперсонализации позволяет уподобить искусство науке. <...>

Сознание поэта – это своеобразный сосуд, собирающий и хранящий в себе бесчисленные чувства, фразы, и они пребывают в нем, пока не соберутся все частицы, необходимые для создания нового целого. <...>

Точка зрения, которую я стремлюсь опровергнуть, связана, вероятно, с метафизической теорией субстанционального единства души; я же утверждаю, что поэт отнюдь не выражает свою «личность», но является своего рода медиумом – только медиумом, а вовсе не личностью, – в котором различные впечатления и переживания комбинируются самым причудливым и неожиданным образом. <...>

А.Н. Веселовский

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Я.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 39 – 41, 74 – 75.

Сравнительное изучение поэзии должно во многом изменить ходячие понятия о творчестве. <...> Лотце называет гениальным поэтическим инстинктом склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке. Таков, как известно, прием Шекспира: его драмы построены большей частью на италийских новеллах, а исторические пьесы – на хронике Холиншеда. Лотце присоединяет к нему еще Гёте. Примеров, подобных приведенному, можно подобрать множество; только они могут показаться слишком специальными, подобранными и потому недоказательными. Доказательство приносит ежедневный

опыт: нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переименованные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке или, лучше сказать, однообразно провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа. Легенда о Фаусте обошла под разными именами старую и новую Европу; Прометей Эсхила можно угадать в Лео Шпильгагена, в Pramathas индийского эпоса, в мифе о снесении небесного огня на землю. Ответ на поставленный вопрос может быть предложен опять же в форме гипотетического вопроса: не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым? По крайней мере, история языка предлагает нам аналогическое явление. Нового языка мы не создаем, мы получаем его от рождения совсем готовым, не подлежащим отмене; фактические изменения, приводимые историей, не скрадывают первоначальной формы слова или скрадывают постепенно, незаметно для двух следующих друг за другом поколений. Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала: я укажу в пример на образование романского глагола. Но каждая культурная эпоха обогащает внутреннее содержание слова новыми успехами знания, новыми понятиями человечности. Стоит проследить историю любого отвлеченного слова, чтоб убедиться в этом: от слова *дух*, в его конкретном смысле, до его современного употребления так же далеко, как от индийского Приматха до Прометея Эсхила.

Это внутреннее обогащение содержания, этот прогресс общественной мысли в границах слова или устойчивой поэтической формулы должен привлечь внимание психолога, философа, эстетика: он относится к истории мысли. Но рядом с этим фактом сравнительное изучение открыло другой, не менее знаменательный факт: это

ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу. Это материал столь же устойчивый, как и материал слова <...>

Современное суеверие относится к языческому мифу или обряду как поэтические формулы прошлого и настоящего: это кадры, в которых привыкла работать мысль и без которых она обойтись не может.

Эти кадры ветшают; их живучесть зависит от нашей способности подсказать им новое содержание и от их – вместимости. Когда-то греческие храмы и средневековые соборы блистали яркими красками, и цветовой эффект входил в состав впечатления, которое они производили; для нас они полиняли, зато мы вжились в красоту их линий, они стали для нас суггестивны иной стороною, и нам приходится насильно вживаться в впечатление расписной греческой статуи. Удастся ли такое вживание – вот вопрос, над которым стоит задуматься не одним лишь историкам литературы. Мы твердим о банальности, о формализме средневековой поэзии любви, но это *наша* оценка: что до нас дошло формулой, ничего не говорящей воображению, было когда-то свежо и вызывало ряды страстных ассоциаций...

Н.В. Володина

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНСТАНТЫ В АСПЕКТЕ КОГНИТИВНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Володина, Н.В. Литературные константы в аспекте когнитивного литературоведения / Н.В. Володина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы X Междунар. науч. конф., Гродно, 19–21 сент. 2004 г.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т; отв. ред. Т.Е. Автухович [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2005. – Ч. 1. – С. 6 – 14.

Филологическая наука в качестве одного из объектов своего исследования всегда обращалась к константным, повторяющимся явлениям, определяя их как топику, вечные образы, архетипы, устойчивые мотивы, мигрирующие сюжеты. Они функционируют на уровне мировой литературы, трансформируясь по-своему в отдельной национальной литературе, направлении или творчестве писателя. Однако в художественном творчестве в качестве константных, повторяющихся явлений предстают самые разные объекты материального и ментального мира, не относящиеся к ряду таких уни-

версалий. Они могут быть свойственны художественному миру одного писателя либо конкретной национальной литературе, периоду в ее развитии; причем, элемент постоянства сохраняет при этом не только смысловое содержание данного объекта, но и его эмоционально-оценочная составляющая, например: сад – у Фета, гроза – у Тютчева, дом – у Цветаевой... Такого рода константы <...> можно обозначить понятиями, возникшими в границах когнитивной науки: универсалии, концепты, стереотипы. <...> Их воплощением в литературе оказывается художественный образ, образный мотив <...> Сам объем содержания, который включают в себя эти категории, отличает их от конкретных, единичных художественных образов и позволяет рассматривать не только в литературном контексте, но и в контексте культуры: национальной ментальности, традиций, ценностей и т. д. Все они связаны с познавательной деятельностью человека, которая по-своему реализует себя в разных сферах его жизни, в том числе и в творчестве. Именно поэтому обращение к понятиям и методам когнитивной науки может быть полезно и для литературоведения. <...>

В современной научной парадигме когнитивный подход представлен работами психологов, лингвистов, специалистов в области теории информации. Что касается когнитивного литературоведения, то оно находится в стадии формирования: определяется его методология, понятийный аппарат и пр. <...>

Отличие от историко-литературного, междисциплинарные подходы когнитивного литературоведения позволяют обнаружить закономерности художественного познания, открывающиеся – в данном случае – в изображении устойчивых, повторяющихся явлений. <...>

Когнитивный подход привносит в исследование литературных явлений объяснение механизмов их формирования – с учетом, по крайней мере, двух важнейших факторов. Во-первых, это те познавательные процессы, которые происходят в сознании художника: его восприятия явлений действительности, воображения, накопленного знания о них (долговременная память) и способности извлекать из них нужную информацию, формировать образы, наконец, мышления. Во-вторых, это глубинный уровень массового сознания, «заданный» языком, традицией, воспитанием, религиозными, этическими, эстетическими представлениями, доходящими порой до автоматизма и доминирующими в обществе, иначе говоря – национальная ментальность, влияние которой художник неизбежно испытывает. <...>

Всех их [универсалии, концепты, стереотипы] объединяет присутствие в них «коллективного бессознательного», момент повторяемости, общности, сохранение в памяти культуры, прежде всего, в сознании людей, связанных с конкретной национальной культурой, установка на узнавание. Это повторение обусловлено также способностью художника находить аналогии, устанавливать связи между исторически далекими друг от друга явлениями действительности, моделями поведения человека, которые возникают на разных этапах развития общества. В этом плане мировосприятие художника, его представление о жизни отвечает общей закономерности человеческого познания. <...>

Используя когнитивный подход в качестве метода литературоведческого исследования, необходимо, прежде всего, определить содержание основных когнитивных понятий: концептов, универсалий и стереотипов – как возможных литературоведческих категорий, учитывая их философское, лингвистическое и культурологическое толкование.

Концепт – общепринятый философский термин. <...> Для когнитивной науки как науки о знании и познании, о восприятии мира концепт оказался одной из базовых категорий, ибо восприятие действительности (согласно когнитивной психологии) неотделимо от концептуального содержания сознания. <...> Существует целый ряд определений концепта, среди которых, тем не менее, отсутствует собственно литературоведческое его истолкование, связанное, естественно, с концептом как литературным явлением. В качестве рабочего обозначения этого понятия можно предложить следующее: **концепт в литературе** – это художественный образ, имеющий устойчивый, повторяющийся характер в границах определенного литературного ряда (творчество конкретного писателя, литературный период, национальная литература) и отражающий как индивидуально-авторскую познавательную деятельность, так и коллективную ментальность. <...> Концептуальная природа литературы объясняет, почему многие лингвистические исследования концептов построены на материале художественной литературы: здесь предельно сближаются литературоведческий и лингвистический подходы. Однако специфика лингвистического исследования требует минимального литературного контекста, репрезентирующего конкретную языковую единицу, представляющую концепт. Литературоведческая интерпретация неизбежно учитывает все художественное целое, в рамках которого значение конкретного концепта

часто обогащается далекими от его непосредственного «названия» литературными элементами и рядами. <...>

Универсалии, как и концепты, тоже относятся к разряду философских категорий, но если концепт обозначает здесь содержание понятия, то универсалии – это общие понятия: таким образом, они не являются категориями одного ряда. В современной философии понятие «универсалии» обычно используется в значении универсалий культуры <...>

Изучением универсалий как явления литературы сегодня активно занимается когнитивное литературоведение на Западе. Так, в университете Палермо находится в разработке проект «Литературные универсалии». Автор ряда статей, представленных на сайте этого проекта, Патрик Хоган, предлагает типологию универсалий, в соответствии с которой он выделяет универсалии героев и мотивов. <...>

Такая типология универсалий <...> является оправданной, очевидно, в том случае, если мы имеем дело с архетипическими явлениями. По сути их можно назвать и «вечными образами». Каждый художник непременно проходит через их осмысление, формируя собственное представление о данных явлениях и в то же время сохраняя тот момент «национальной идентичности», который свойственен определенной культуре. <...> Исходя из этого, предложим следующее определение данной категории: **универсалии в литературе** – это архетипические образы и мотивы, актуализируемые мировой литературой в неограниченном пространственно-временном континууме.

В современной научной парадигме когнитивный подход представлен работами психологов, лингвистов, специалистов в области теории информации. Что касается когнитивного литературоведения, то оно находится в стадии формирования: определяется его методология, понятийный аппарат и пр. <...>

«**Стереотипный**» означает буквально – «повторяющийся без изменений; воспроизводящий общеизвестное, шаблонный, трафаретный» <...> Учитывая общепринятое определение и понимание стереотипа, на него можно взглянуть и под другим углом зрения, с позиций когнитивизма. Очевидно, создание стереотипов оказывается необходимой мыслительной операцией в процессе познания. <...> Присутствие стереотипов – обязательный момент развития общества, необходимое условие сохранения в нем разного рода преемственности. В художественном мире стереотипизация проявляет себя особым образом.

Стереотип в литературе – это топос, клише, общее место. В отличие от концепта, который, при наличии смыслового ядра, потенциально сохраняет в себе множество значений, актуализируемых самой ситуацией его «употребления», стереотип ограничен одним, неизменным значением, не мотивированным непременно литературным контекстом. В качестве риторического приема он имеет место в литературе Средневековья и Возрождения; в широком смысле слова – как «устойчивый набор образов и мотивов»⁸⁹ – в литературных системах, где ведущим началом оказывается канон жанра или стиля, как, например, в литературе классицизма и романтизма. Однако в художественных системах, где определяющим оказывается индивидуальное авторское начало, такого рода общие места становятся невозможны. Они сохраняются либо в творчестве художников второго ряда, либо являются достоянием массовой литературы...

Стереотипы, подобно универсалиям и концептам, в определенной ситуации актуализируются литературой, и сама закономерность их появления объясняет важные процессы, происходящие внутри самой литературы, а также в общественном сознании.

В.Н. Топоров

ПРОСТРАНСТВО И ТЕКСТ

Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 285.

В круге исследований, посвященных структуре текста, постановка вопроса о соотношении пространства и текста представляется вполне уместной – тем более, что теперешние представления об этом соотношении не только изобилуют неясностями, но даже не сформулированы надлежащим образом. Как бы то ни было, легко можно указать два логических полюса этого соотношения: текст *пространственен* (т. е. он обладает признаком пространственности, размещается в «реальном» пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих основной фонд человеческой культуры) и *пространство есть текст* (т. е. пространство как таковое может быть понято как сообщение). <...>

⁸⁹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 682.

Другое основание для уяснения соотношения пространства и текста связано с проблемой так называемого «*Anschauungsraum*», пространства созерцания (ср. пространство восприятия, пространство представления, пространство «внешнего» переживания – «*Erlebnisraum*»), т. е. той категории содержания сознания, которая выступает как эквивалент реального пространства в *непространственном* сознании и имеет непосредственное отношение к пониманию и интерпретации текста. «Самое замечательное и в известной мере действительно парадоксальное в пространстве созерцания то, что оно является *пространством* в сознании, в то время как само сознание со всеми содержаниями *непространственно*. Представления – не суть в пространстве, но в представлениях есть пространство: то, что в них представляется, представляется как пространственная протяженность. Представляемая пространственность и есть *пространство* созерцания. Это – поразительное приспособление сознания к внешнему миру; иначе мир не мог бы быть представляемым как “внешний”»⁹⁰. Эти слова, по сути дела, описывают основной аспект всей темы – связь внутреннего с внешним, непространственного с пространственным, «неизменяющегося» с изменяющимся, нетекстового с текстовым – и связывают ее как с общей идеей единства (единосущности) бытия и познания, так и с более частной проблемой существования текста во времени <...> Во всех этих случаях свойство воспринимающего сознания (*Я*) приспособляться к изменяющемуся внешнему миру, данному как текст (сообщение), предполагает определенное единство *Я* и мира, некий общий ритм того и другого как результат настраивания *Я* на ритм внешнего мира (текста) или же как следствие единства происхождения *Я* и внешнего мира...

Наконец, вся проблема соотношения пространства и текста приобретает существенно различный вид в зависимости от того, понимается ли пространство по-ньютоновски, т. е. как нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися (пространство как «чувствилище бога», как орган ощущения вечно мира), или оно понимается в соответствии с идеями Лейбница, полемизировавшего с ньютонианцем Кларком, т. е. как нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое по-

⁹⁰ См. *Hartmann N.* Philosophie der natur. Berlin, 1950, S. 15. О категории пространства в этом учении; ср. *Горништейн Т.Н.* Философия Николая Гартмана. – Л., 1969, с. 208 – 216.

рядком сосуществования вещей. Тем не менее, оба варианта философского решения проблемы пространства («пустое» пространство или «объектно-заполненное» пространство) кажутся ущербными, поскольку каждый из них удовлетворительно отвечает лишь на часть вопросов <...> Эта частичность каждого из двух противопоставленных решений, возможно, сигнализирует наличие той особой ситуации, которая может быть корректно описана только при обращении к принципу дополненности. Сходная ситуация возникает и в текстовой сфере, когда речь идет о произведениях художественной литературы и искусства, и, следовательно, можно надеяться, что известный изоморфизм проблематики пространства и тексте отражает какие-то глубинные переключки между этими областями, отсылающие к исходной одноприродности или общности иного рода.

Естественно, что проблема соотношения пространства и текста не решается одинаково для всех видов пространства и особенно всех видов текста. Наиболее ценным (и одновременно наиболее сложным) представляется определение этого соотношения, когда речь идет о текстах «усиленного» типа – художественных, некоторых видов религиозно-философских, мистических и т. п. Таким текстам соответствует и особое пространство, которое, перефразируя известное высказывание Паскаля, можно назвать «пространством Авраама, пространством Исаака, пространством Иакова, а не философов и ученых», или мифопоэтическим пространством.

Как один из важнейших элементов мифопоэтической архаичной модели мира и как особая категория пространство играло исключительно важную роль в соответствующих представлениях.

Прежде всего в архаичной модели мира пространство не противопоставлено времени как внешняя форма созерцания внутренней. Вообще применительно к наиболее сакральным ситуациям (а только они и образуют уровень высшей реальности) пространство и время, строго говоря, строго говоря, не отделимы друг от друга, они образуют единый пространственно-временной континуум <...> с неразрывной связью составляющих его элементов. <...> В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства <...> его новым («четвертым») измерением. Пространство же, напротив, «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени («темпорализация» пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т. е. в тексте). <...>

Другая важная особенность, отличающая архаичное понимание пространства (или пространства-времени), заключается в том,

что оно не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими. Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей оно не существует <...> Пространство не только неразрывно связано с временем, но и с вещественным наполнением (первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии, сакрализованные и мифологизированные объекты из сферы культуры и т. п.), т. е. всем тем, что так или иначе «организует» пространство, собирает его, спланирует, укореняет в едином центре (*язык пространства, сжатого до точки...*). <...>

Мифопоэтические истоки представлений о пространстве обнаруживаются не только в платоновском учении о «вместилище», но и в ряде современных концепций, формулирующих разные виды связи между пространством и вещами... В мифопоэтической модели мира пространство находит себя в вещи и тем явственнее, чем сакральнее вещь [а любая вещь сакральна, если она не потеряла связь с целым Космоса], что свойство «быть вещью» есть функция пространства <...>, что с некоторой точки зрения вещь широка...

Мифопоэтическая Вселенная не просто широкая, развертывающаяся вовне, открытое, свободное (точнее – вольное) пространство. Это пространство к тому же организовано изнутри в том отношении (по меньшей мере), что *расчленено*, состоит из частей и, следовательно, предполагает две противоположных по смыслу операции, удостоверяющих, однако, единое содержание – *составность* пространства. Речь идет об операциях членения (анализ) и *соединения* (синтез), которые выступают не только как то, что обнаруживается в реконструкции, но и реально, вполне осознанно используются в основном годовом ритуале архаичных традиций, на стыке Старого и Нового года: *распадение* старого мира (прежнего пространственно-временного и вещного континуума) – *расчленение* жертвы, понимаемой как образ этого мира; *составление* (соединение, синтезирование из частей, образовавшихся при распадении) нового мира – *собираение* воедино членов тела расчлененной ранее жертвы <...>

...Пространство предпочитают описывать не столько как гармоническое равновесие соподчиненных частей, имеющее *эстетическую* ценность <...> и потому доступное отражению и выражению в Слове <...>

Идея *собираения* пространства – ведущая в теме обживания пространства, освоения его <...> Некогда в начале творения пространство было про-стерто, раз-бросано повсюду (уровень Творца

в чистом виде). Но через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных целому смыслов. <...>

...Многое в образе пространства демифологизируется, становится добычей времени, овеществляется навсегда остается в своей эпохе, в породившем его локусе и ближайших его локально-временных окрестностях. Но нельзя упускать из виду, что в наиболее значительных художественных текстах нового времени снова и снова генерируется подлинно мифопоэтическое и самодовлеющее пространство, выступающее как противовес отпадающим и технизированным образам пространства. Это новое «завоевание», или, точнее, усвоение себе, обживание, одухотворение пространства совершается в разных направлениях и разными способами. Среди них – создание новых мифологем о пространстве, которые иногда становятся лейтмотивом целых текстов и «разыгрываются» не только на уровне образов и идей, но и на собственно языковом уровне. <...> Ср. еще разные виды гуманизации пространства, насыщения его антропоцентричными элементами, «заражения» его духовностью (исходная ситуация – бог как пространство)...

М.С. Уваров

**БИНАРНЫЙ АРХЕТИП.
ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕИ АНТИНОМИЗМА
В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРЫ**

Уваров, М.С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры / М.С. Уваров. – СПб., 1996. – 212 с.

Любой человек в своей жизни сталкивается с ситуациями, выход из которых возможен только путем одной из двух предлагаемых возможностей. В чем природ и в чем смысл данного феномена? <...> Человечески мозг организован как универсальный бинарный механизм. Каждое из двух его полушарий отвечает за определенную часть работы человеческого тела <...>

Казалось бы, проблема исчезает сама собой, поскольку стремление к бинаризму вытекает из природной организации человека <...>

Бинарный архетип – это уникальный логический подтекст европейской культуры, присущий ей изначально <...> Еще в конце XIX в.

А. Кемпе, известный специалист по символической логике, писал, что человеку свойственно мыслить в терминах диадных отношений <...> Вся совокупность проблем, возникающих сегодня перед логикой, подтверждает этот тезис, поскольку универсальные проекты создания альтернативных логических систем исходят из неявного допущения того факта, что двухзначная логика лежит в основании культуры и познания <...>

Существует богатый этнографический материал, подтверждающий эту мысль. Его современное прочтение показывает, что структурирование внешнего мира по методу оппозиций присуще архаическому обществу изначально, по самой его природе. Более того, дихотомический (бинарный) анализ оказывается весьма существенным эвристическим средством на пути познания закономерностей его развития <...>

Согласно К. Леви-Строссу <...> чья позиция является акцентировано «бинаристской», последовательный анализ мифологии индийских племен выявляет механизмы мифологической логики, причем эти механизмы получают качественную определенность как бинарные оппозиции типа «левый/правый», «высокий/низкий» <...>

Идея бинарности заложена в культуру, хотя и не является единственным и непреложным ее референтом <...> По мнению Вяч. Вс. Иванова, «бинарные структуры, в принципе сходные с теми, которые выявляются в естественном языке, обнаружены также в знаковых системах мифа и ритуала...»⁹¹ <...>

Бинарный архетип, несомненно, является атрибутом европейской культуры в целом. Смысл такого понимания <...> заложен в специфических характеристиках архаико-мифологического мышления. Поскольку «этнология в наши дни все более убедительно показывает, что в основе общественной жизни на архаических стадиях культуры лежало антитетическое и антагонистическое устройство самого общества, что весь мыслительный мир такого общества организован по противоположностям этой дуалистической структуры»⁹², то с помощью бинарного анализа в европейской культуре обнаруживается тот изначальный опыт, через который современные смысловые формы запечатлевают в себе зримые черты уже *состоявшихся* закономерностей культурного бытия.

⁹¹ Иванов, Вяч. Вс. Бинарные структуры в семиотических системах / Вяч. Вс. Иванов // Системные исследования: Ежегодник. 1971. – М., 1972. – С. 206.

⁹² Хейзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М., 1992. – С. 68.

Ю.М. Лотман
ТЕКСТ В ТЕКСТЕ

Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 148 – 160.

Понятие «текст» употребляется неоднозначно <...> В аспекте настоящего исследования более существенно попытаться определить его отношение к некоторым другим базовым понятиям, в частности, к понятию языка. Здесь можно выделить два подхода. Первый: язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте. <...> Здесь выделяется общая презумпция: язык предшествует тексту, текст порождается языком. <...> В само понятие текста включена осмысленность, текст по своей природе подразумевает определенную закодированность. Следовательно, наличие кода полагается как нечто предшествующее.

С этой презумпцией связано представление о языке как о замкнутой системе, которая способна порождать бесконечно умножающееся открытое множество текстов. <...>

Второй подход наиболее употребителен в литературоведческих работах или культурологических исследованиях, посвященных общей типологии текстов. <...> С точки зрения второго подхода текст мыслится как ограниченное, замкнутое в себе конечное образование. Одним из основных его признаков является наличие специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы <...> Меняется соотношение текста и кода. Осознавая некоторый объект как текст, мы тем самым предполагаем, что он каким-то образом закодирован, презумпция кодированности входит в понятие текста. <...>

В общей системе культуры тексты выполняют по крайней мере две основные функции: адекватную передачу значений и порождение новых смыслов. <...> Не менее важной является функция обеспечения общей памяти коллектива. <...>

Вторая функция текста – порождение новых смыслов. <...> Основным структурным признаком текста в этой второй функции является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некое исходное сообщение. <...> Следовательно, текст во второй своей фун-

кции является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором. <...>

Проблема текста органически связана с прагматическим аспектом. <...> Это аспект работы текста, поскольку механизм работы текста подразумевает какое-то введение в него чего-либо извне. Будет ли это «извне» – дугой текст, или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста, превратилась в реальность. <...>

Переформулировка основ структуры текста свидетельствует, что он вступил во взаимодействие с неоднородным ему сознанием и в ходе генерирования новых смыслов перестроил свою имманентную структуру.

Возможности такого рода перестроек конечны, и это полагает предел жизни того или иного текста в веках, а также проводит черту между перестройкой памятника в процессе изменения культурного контекста и произвольным навязыванием ему смыслов, для выражения которых он не имеет средств. <...>

Текст в тексте – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла.

3. Хайнади

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ТОПОС

Хайнади, 3. Архетипический топос / 3. Хайнади [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.lseptember.ru/articlef.php?ID=200402903>.

Парк и сад – идеальное место пребывания, соответствующее завоёванному культурному пространству, так же как находящийся вне их мир равноценен империи хаотических, неупорядоченных состояний, «тьме». В книге Бытия рассказано, как Бог сотворил идиллический Рай. Персидского происхождения слово парадиз означает «закрытая часть земли», которую пересекает река и которая изолирует растениями и фруктовыми деревьями¹. Первая человечес-

кая пара жила здесь вместе с птицами и зверьми в безмятежном счастье до грехопадения. <...> Каждая общественная формация имеет свой образ золотого века, который, исходя из их веры, когда-то существовал и будет существовать вновь. Функция райского сада как архетипического топоса заключается в том, чтобы объяснить переход человека из эпохи первоначальной безгрешности и счастливой безответственности в состояние ответственности и свободного принятия собственной судьбы, которое часто сопровождается грехом, нищетой и смертью. Хранящиеся в коллективном подсознании человечества мифологические извечные образы возвращаются в литературу с такой последовательностью, что могут быть воспринимаемы как универсальные понятия, поскольку содержат намёки на мифологические символы, одинаково известные и понятные как для создающего, так и для и воспринимающего. <...>

Однако в райском саду произрастает не только древо жизни, но и древо смерти (знания), плоды которого вкусил Адам. <...> Вишнёвый сад является символом не только совершенного счастья, детства и невинности, но и символом падения, утраты и смерти. Через вишнёвый сад – как и через райский – протекает река, в которой утонул шестилетний сын Раневской. Чехов хотел, чтобы во втором действии сцена пересекалась бы рекой, но ввиду невозможности технического осуществления этого ввёл только следующую ремарку: «Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле неё колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья». Эти реквизиты намекают на трагедию прошлого, которую героиня истолковывает как наказание за большие грехи. Изгнание из райского сада, вышвыривание в мир и принятие собственной судьбы связаны с грехопадением, которое положило конец счастливому времени невинности и открыло полную проклятий эпоху изгнания. На мотив грехопадения Чехов намекает также и библейской аллюзией: в сцене бала третьего действия начальник станции зачитывает несколько строк из поэмы Алексея Толстого «Грешница» (прощение Христом кающейся Магдалины).

В пьесе Чехова вишнёвый сад является локусом памяти прообраза Эдема. В мифопоэтическом толковании вишнёвый сад – сад Рая, органическая форма совместного сосуществования Бога и человека, равновесие природы и культуры. Однако на социокультурном фоне там присутствует вся Россия со своей барской культурой, вымирающими дворянскими гнёздами, с превратившимся в миф потерянным раем... Этот сад означает не только прошлое, зо-

лотой век, но и симметричное им отражение – обещание будущего. <...> В пленительной красоте сада формулируется желание действующими лицами гармонии и полноты бытия, потеря чего для них равноценна ужасу изгнания из Эдема. Однако вишнёвый сад вырубается, и в этом герои пьесы видят исчезновение последних следов земного рая. Остаётся только надежда на то, что потерянный рай ещё может быть возвращён, воссоздан как душевное состояние: «Мы посадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его...». В действительности уже нет, только в воображении возможен «возврат» в прошлое, в Россию, в потерянный рай. <...> ...Вишнёвый сад поднимается до универсального масштаба символа дома, родины, более того – всей России: «Вся Россия наш сад!».

Дом (и его отсутствие, бездомность) – один из центральных символов русской культуры, в равной степени означающий как национальную и историческую основу, так и основу частной жизни. Неслучайно поэтому в тексте то и дело встречаются дом, детская, цветущий сад, ключи от дома, столетний книжный шкаф предков – как символы постоянства, неизменности, а в переносном смысле и национальной идентичной культуры. Все эти повторения, а также целование книжного шкафа и обращённый к нему монолог – сознательные уловки писателя, подчёркивающие, что этот шкаф является неотъемлемым атрибутом принадлежности героев, а расставание с ним означает отрыв от корней.

В отличие от исторической домовитости образов Толстого и трансцендентальной бездомности героев Достоевского чеховские типы постоянно находятся в пути, бездомные странники. Эта неведомость переживается Раневскими во время их пребывания в Париже: они живут на пятом этаже, между небом и землёй, в табачном дыму, летают на воздушном шаре, питаются в железнодорожном ресторане, вкушают чужеродные блюда, их окружают иные вкусы и запахи. Важную роль в пьесе играет противопоставление охраняемого покровительствующим богом дома (домашнего очага) и проклятого парижского антидома (бездомности, безродности). Чеховские герои не чувствуют себя дома в мире, герои Достоевского уже не дома и на небе. <...> Причину более чем двухсотлетнего скитания славянофилы видят в том, что реформы Петра оторвали интеллигенцию от православных религиозных корней, от родной почвы. Она потеряла связь с народом, оказалась лишённой корней. Неслучайно поэтому в драме имеются мотивы, связанные с отъездом и приездом (железная дорога, станция, одежда в доро-

гу, сложенные чемоданы, дорожные узлы и тому подобное), как символы переходного душевного состояния. Деклассированные дворяне, разбазарившие свои земли и дома после раскрепощения (освобождения) крестьян, отправились в путь по миру не с целью совершения героических поступков, а по принуждению: не с приятным чувством странника, а с гнетущим чувством исторического изгнания. Их бездомность вовсе не является свободой, а всего лишь её видимостью.

О райском саде как недолговременном, переходном состоянии Чехов писал ещё в рассказе «Чёрный монах» (1894). Ввиду той диалектической взаимозависимости, по которой в райском саде растёт дерево не только жизни, но и смерти (знания), создаётся пропасть между природой и культурой. Сад является не только символом органической полноты, но и – как пространство изгнания – символом утраты. Смерть везде налицо, даже в самые прекрасные минуты красоты и счастья. Даже в самой красоте нет настоящей гармонии, чеховские герои даже в красоте видят полярность, раскол метафизических основ бытия, что в свою очередь вызывает в них чувство беспоконья, более того – страха. Одним из возможных источников шизофренического раздвоения сознания героя (*mania grandiosa*) является раздвоение эстетической и этической жизни человека: несовместимость опустошённой, опошленной жизни с идеями высшего порядка.

«Старинный дом с колоннами и садом» в последнем рассказе Чехова «Невеста» (1904) превращается в символ замкнутости, закоснелости, изоляции. <...>

Видимый из большого старого окна цветущий сад гармоничен настроению девушки и в то же время противоречит предметному и психологическому окружению. «Скоро весь сад, согретый солнцем, облаканный, ожил, и капли росы, как алмазы, засверкали на листьях; и старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным» (10, 206). Становление героини, всё более открытой, её душевное пробуждение созвучно с возрождением майской природы, которое как бы открыло перед ней окно в мир и своё назначение в нём. Имя главной героини – Надя (Надежда) – относится к доверчивому ожиданию будущего. Её имя – эмблема, имеющая некую функцию, связанную с визуальным представлением весеннего сада, носящего в себе надежду обновления и перерождения природы к новой жизни; а развёртывание события является объяснением предыдущих двух. Просторный интерьер, красота сада находятся в контрасте с удушливой атмосферой интерьера поме-

щичьего дома, где на кухне «четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы...» (10, 203). <...>

В «Вишнёвом саде» символика сада оплетает все уровни текста, в нём, как в фокусе, сгущены сущность и смысл жизни – всего прошлого, настоящего и даже будущего; его связь с «мифическим праядром» очевидна. В «Чёрном монахе» сад имеет эмблематический характер и служит для визуального воплощения отвлечённого содержания: видимое важно только как знак, намекающий на невидимый прообраз. Сад получает функцию, выражающую символическое содержание, благодаря тому, что семантически можно идентифицировать с библейским прототипом, возникающем в контексте за рамками произведения. В «Невесте» сад не так глубоко проникает в структуру текста и носит подчёркнуто конкретизированный характер, но и здесь в намёках между строк проступает энигматическая эмблема, в которой образный и текстуальный элементы соединены. Художник тогда нуждается в прообразах, когда глубинная правда бытия не может быть выражена непосредственно, а только с помощью архетипических топосов и мифологических символов, которые показывают суть невидимого (трансцендентальную идею) изображениями видимой действительности. Итак, сад в контексте имеет одновременно прагматическое и трансцендентное значение. По словам Карла Густава Юнга, «тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов... он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...» (цит. по: Аверинцев С.С. Т. 1. С. 110).

Т.Е. Автухович

ТОПИКА В СМЕНЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭПОХ

Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: проблемы теоретической и исторической поэтики / Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2005. – С. 26 – 84.

Вслед за Э.Р. Курциусом под топосом мы понимаем «твердые клише или схемы мысли и выражения». <...> Традиционно исследование конкретных топосов ведется в двух аспектах: с одной стороны, это изучение «определённых определённых образов, мотивов

или даже духовных отражений; с другой стороны... определенных технических приемов изображения»⁹³. Топос Элизиум, как известно, восходит к Елисейским полям – царству мертвых, согласно древнегреческой мифологии. Уже в античности постепенно оформились основные семантические мотивы и структурные противоречия топоса: как часть загробного мира Элизиум одновременно противопоставит миру живых и миру мертвых, поскольку в Элизиуме, в отличие от Тартара, живут избранные (праведники и герои, позднее – поэты), которым суждено избежать общей участи умирания. У Вергилия в «Энеиде» впервые появляется мотив забвения: души умерших, обрат в Элизиуме первозданную чистоту, возвращаются на землю, чтобы вселиться в новое тело. Универсальный характер проблемы смерти и наличие структурных противоречий (жизнь-смерть, память-забвение) в семантике топоса обеспечили Элизиуму долгую жизнь в культуре.

Активная жизнь топоса Элизиум в пространстве русской культуры начинается в первой трети XIX века, когда топос от готового слова культуры (Бобров, Державин, Карамзин, Пушкин) через игровое переосмысление разработанных в европейской поэзии мотивов элизийского текста в творчестве Батюшкова, которое обнажило «предикат литературности» (термин Р. Лахманн) в структуре топоса; через модификацию основного поля образов в соответствии с тематическими предпочтениями антологической поэзии (Батюшков), романтической традиции (Жуковский), через актуализацию предметной составляющей топоса у Батюшкова подходит к тому пределу, когда дальнейшая его модификация в пределах структурной оппозиции мир мертвых/мир живых оказалась невозможной.

Дальнейшая жизнь топоса была обеспечена актуализацией другой структурной оппозиции, входившее в состав античного топоса, – оппозиции память/беспамятство. Боратынский переосмыслил уровень реального пространства топоса: местоположение его Элизиума – человеческая память, которая обеспечивает бессмертие умершим. Этому Элизиуму суждено было войти в семиотическое пространство русской культуры. Через известные тютчевские строки «Душа моя – Элизиум теней» Элизиум памяти был унаследован русской поэзией XX века. При том если в поэзии XIX века Элизиум функционировал в качестве метонимии, то в XX веке – в качестве метафоры. <...>

⁹³ Kayser, W. Das sprachliche Kunstwerk / W. Kayser // Теоретическая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – С. 123.

У В. Ходасевича в цикле «Пленные шумы» топос Элизиум, не называемый, является сюжетообразующим мотивом. Как знак топоса воспринимается первое стихотворение цикла «Элегия», в котором реконструируется традиционная элегическая семантика жизни и смерти. Узнаваемые детали («Быть может, там ручей,/Еще кипя, бежит от водопада,/ Поет свирель, вдали пестреет стадо,/И внятно шелканье пастушеских бичей») восстанавливают образ Элизиума. Однако сам Элизиум у Ходасевича проблематизирован: повторяющаяся вводная конструкция «быть может» обозначает как неуверенность в посмертном бытии, так и сомнение в приемлемости для поэта альтернативы – безглагольная долина в стране безмолвия или «память мятежная и живая» о мире живых. <...>

Не случайно Элизиум возникает в переходной книге «Счастливый домик»: переосмысливая структурные компоненты топоса, Ходасевич определяет отношение к традиции и выбирает местоположение – на грани бытия и небытия как средоточии памяти, памяти культуры и памяти истории. Развернутый в цикле диалог ведется в пределах накопленных поэзией XIX века мотивов, и это открывает возможность, не называя топос, подвергнуть его очередному переусвоению, путь и итог которого – игра с культурными кодами, запечатленными в топосе Элизиум, что открывает путь к вторичной мифологизации топоса.

В русской поэзии первой половины XX века представлены различные способы мифологизации данного топоса, и в их многообразии выделим – в применении к интересующим нас поэтам – два: мышление мифом (Мандельштам) и творение нового мифа (Цветаева).

Топос Элизиум возникает в цикле стихов Мандельштама «Tristia», в котором современность осмыслена не только как трагический перелом в истории России, но как событие, воспроизводящее архетипическую ситуацию перехода и потому соотносимое с прототипическими сюжетами мировой культуры. <...>

В стихотворении «В Петрополе прозрачном мы умрем...» Элизиум только просвечивает как потенциальный смысл в общей семантике смерти и скорбного прощания с умирающим миром, определяющей содержание книги. «Петрополь прозрачный» у Мандельштама – это не просто царство смерти, это именно Элизиум, на что указывает слово «прозрачный», которым поэт характеризует город и которое еще не раз возникает дальше в других стихах в применении непосредственно к Элизиуму. <...>

Однако функция элизийской темы в ряду других античных реминисценций сборника – не только ввести тему смерти, но и обо-

значить столь важную для Манделъштама мысль о творчестве как «узнавании». Данная семантика Элизиума наиболее отчетливо реализуется в стихотворении «Ласточка», где возникает мотив утраченного слова, творческого кризиса и надежды на обретение нового поэтического языка и где воспроизводится творческий процесс, момент рождения стиха. Здесь Элизиум – вместилище поэтической памяти, суть которой – «припоминание»: «Слово – Психея». <...> Элизиум в этом стихотворении предстает как метафора поэтической памяти, хранилища поэтического языка. <...>

Не утрачивая связи с исходной семантикой мира мертвых, Элизиум Манделъштама аккумулирует основные эстетические идеи поэта, высказанные им в статьях о поэзии. Изменение семантики переоформляет реальное пространство топоса. Элизиум Манделъштама в обход поэтической традиции актуализирует древнегреческую мифологическую традицию, при этом Манделъштам живет в мифе, восстанавливая смысл древнейших мифологических образов и в то же время переосмысливая их в процессе поэтического миромоделирования.

Закономерно, что топос Элизиум актуализировался в переходные периоды истории русской культуры и в переломные моменты жизни русских поэтов. Индивидуальные осмысления универсальной семантики топоса выростали на основе парадоксальных сдвигов, которые, по верному замечанию В. Шмида, характеризуют переломные эпохи как время эпистемологического беспокойства⁹⁴.

М. Цветаева вырабатывает иную стратегию усвоения традиции: «конфликт между известным источником как частью «общего владения» и ее подчеркнуто персональным, даже «частным», пересмотром Цветаевой по законам ее собственной поэтики, «мифики», системы символов»⁹⁵ определяет и специфику топоса Элизиум в ее осмыслении.

Уже в цикле «Хвала Афродите» первая строфа («Блаженны дочерей твоих, Земля, // Бросавшие для боя и для бега, // Блаженны – в Елисейские поля // Вступившие, не обольстившись негой») содержит намек на Элизиум, причем в самом древнем, архаическом его именовании: Елисейские поля – подземное царство-пастбище. Актуализация древнейших мифологических представлений – последо-

⁹⁴ Шмид, В. Заметки о парадоксе / В. Шмид // Парадоксы русской литературы. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. – С. 15.

⁹⁵ Мейкин, Б.М. Марина Цветаева: Поэтика усвоения / Б.М. Мейкин. – М., 1997. – С. 14.

вательный принцип цветаевского мифотворчества, который позволяет ей добиться предельной лаконичности и емкости поэтических образов. <...> Уже в этом стихотворении намечается принципиальное изменение пространственного местоположения цветаевского Элизиума: Элизиум перемещается из подземного мира (как абсолютного низа) на небо (абсолютный верх в метафорической аксиоматике). Эта мысль утверждается последними строками стихотворения: «Содружества заоблачный отвес//Не променяю на юдоль любви», где вертикально ориентированное противопоставление духовного контакта, которому Цветаева атрибутирует свойство постоянного восхождения, и «юдоли» любви <...>, во-первых, разрушает традиционное поэтическое представление о неразрывной связи поэзии и земной любви <...>, во-вторых, утверждает семантику Элизиума как воплощения духовного абсолюта. Элизиум, таким образом, становится обиталищем поэтов, не обольстившихся негами земной любви и избравших для себя удел постоянного восхождения к абсолюту.

Эта семантика и цветаевская поэтика мифологизирования получает наиболее воплощение в цикле «Деревья». Цикл создан в Чехии осенью 1922 года; последнее стихотворение написано там же в мае 1923 года. Для Цветаевой отъезд за границу равнозначен вхождению в иной мир, и потому в ее поэтическом универсуме тое актуализируется архетипическая ситуация перехода, соотносимая с сюжетом смерти-рождения-воскресения.

Топос Элизиум упоминается в цикле трижды, причем всякий раз в новом контексте:

Други! Братственный сонм!
Вы, чьим взмахом сметен
След обиды земной.
Лес! – Элизиум мой. (с. 194)

...
Как будто бы сына
Провидишь сквозь ризу разлук –
Слова: Палестина
Встают, и Элизиум вдруг... (с. 195)

...
Так светят пустыни.
И – больше сказав, чем могла:
Пески Палестины,
Элизиума купола... (с. 196)

В первом случае Элизиум возникает в составе сравнения <...> Двубрашенность цветаевской мифопоэтики инспирирована первоначальной формулой «Лес – Элизиум мой», в которой один мифопоэтический комплекс поясняется другим, в результате чего возникает новый, цветаевский инвариант топоса. Соответственно лес-Элизиум Цветаевой – это и метафора царства мертвых, и метафора истории человека и народа (причем история здесь выступает в своем архетипическом, парадигматическом значении), и метафора духовного абсолюта, к которому устремлена душа лирической героини. Второй и третий отрывки, в которых Элизиум помещен в одном контексте с Палестиной (Палестина – страна переселенцев!), где «пески Палестины» одновременно отсылают к истории великого исхода еврейского народа из Египта в Ханаан, то есть пути через страдания и испытания к земле обетованной, и к истории жертвенной жизни Иисуса Христа, а формула «Элизиума купола» закрепляет семантику Элизиума как метафоры воскресения и в то же время как символа духовного абсолюта, синтезируют смысл лирического сюжета всего цикла – через осознание прототипичности ситуации перехода понять закономерность личной судьбы. <...>

Цветаева, таким образом, дает новый образ топоса как реального пространства: в ее вертикально структурированном мире Элизиум оказывается не внизу, в подземном мире, как в исходном мифе, а вверху, представляя собой ель и результат постоянного – через страдания и испытания – восхождения человеческого духа.

Топос Элизиум в мифопоэтике Цветаевой функционирует как архетипический образ, способный прорасти в бесконечном количестве новых ассоциативных связей и смыслов, и в то же время как элемент метаязыка культуры, ускоряющего процесс эстетической коммуникации.

В поэзии XX в. максимально реализуется третий уровень пространственной структуры топоса – уровень концептуального пространства, апеллирующего к глубинным мифопоэтическим представлениям. Соответственно изменяется его функция – не адекватная, хотя и в субъективном переосмыслении – передача значения, как это было в XIX веке, а порождение новых смыслов в пределах индивидуального мифотворчества.

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ

Архетип (от греч. *arche* – «начало» и *typos* – «образ») – понятие, введенное швейцарским психоаналитиком и исследователем мифов К.Г. Юнгом. У Юнга термин «архетип» обозначал «первообраз», некие первичные схемы, которые впоследствии бессознательно воспроизводятся людьми и проявляются в снах, фантазиях, мифах и верованиях, а также произведениях искусства. Они составляют структуры «коллективного бессознательного» и кодируются в головном мозге человека. В настоящее время в литературоведении и культурологии под архетипами понимают «наиболее общие, фундаментальные и общечеловеческие мифологические мотивы, изначальные схемы представлений, лежащие в основе любых художественных, и в том числе мифологических структур» (С.С. Аверинцев). Топосы частично соотносятся с архетипами: некоторые наиболее древние, онтологически значимые топосы имеют архетипическую природу. Они образуются при распаде мифа, в основе которого лежат архетипы, на определенные образы-метафоры, которые сохранили устойчивые смысловые связи между предметами и явлениями действительности и закрепились в сознании в виде фреймов и клише.

Бинарные оппозиции – в отношении к топосу – его структурный компонент, благодаря переоформлению которого происходит развитие топосов и их семантическая модификация. Являются отражением идеи антиномизма, изначально присущей человеческому мышлению (особенно европейскому). Это архетипические противопоставления хаоса и космоса, энтропии и эктропии, природного и культурного, телесного и духовного, сакрального и профанного, времени и вечности, земли и неба, жизни и смерти, Бога и человека, которые представляют структуру целостного мифологического сознания и логику освоение мира мифопоэтическим сознанием.

Гносеология – теория познания; раздел философии, в котором изучаются возможности и границы познания мира, выявляются условия достоверности и критерии истинности человеческого знания. Гносеология тесно связана с топикой, существование которой объясняется схожими процессами мыслительной деятельности, связанными с восприятием и познанием мира.

Динамика культуры – изменение культуры, один из главных процессов, способствующих культуротворчеству. Включает в себя

средства, механизмы и процессы (например, процесс новаторства), которые обеспечивают трансформацию культуры.

Картина мира – «полотно сущего» в целом, отраженное в конкретном произведении культуры. Картина мира включает в себя представления о человеке и обществе, о таких этических понятиях, как свобода, равенство, честь, добро и зло, о права и труд; о ходе истории и ценности времени, о соотношении нового и старого, жизни и смерти. Это реальность человеческого сознания, являющаяся результатом переработки информации о среде и человеке, складывающаяся из научного (парадигмального) и вненаучного (мифологического, религиозного, художественного и т.д.) знания. Преломляясь в сознании художника, картина мира визуализирует как его собственные, так и эпохальные, культурные представления о мире.

Клише – 1. *Языковое* – готовая речевая формула, регулярно воспроизводимая в определенных речевых ситуациях (таково восприятие топоса в римской риторической традиции) 2. *Клише сознания* – устойчивая единица, несущая информационную нагрузку (комплекс значений различных уровней, которые стоят за языковой единицей, соотносимой с клише). В рамках так называемой «теории клише» топос рассматривается представителями когнитивного литературоведения.

Код культуры – совокупность знаков и смыслов, а также их комбинаций, которые заключены в предметах духовной и культурной деятельности человека. Носителем и хранителем культурных кодов является и топос как культурно-типологическая семиотическая единица.

Когнитивистика – наука, интегрирующая знание из различных областей: лингвистики, психологии, неврологии, философии, логики, теории искусственного интеллекта, математики, компьютерных наук, которая рассматривает человека как мыслящего субъекта. Предмет ее исследования составляют познавательные процессы, способы и формы хранения знаний, методы переработки информации, ее вербализации и т.д. Базовыми понятиями когнитивистики являются ментефакты – элементы «содержания» сознания: концепты, клише, стереотипы, фреймы, прецедентные феномены и др.

Коллективное бессознательное – особая сфера психической деятельности, течение и результаты которой не проявляются в сознании человеческого коллектива и потому не контролируются

им; термин, используемый в аналитической психологии К.-Г. Юнга, «общечеловеческое основание («гробница») душевной жизни индивидов» (Новейший философский словарь), содержащее мнемонические образы, передающиеся по наследству, сохраняющиеся в особом отделе головного мозга человека. Его структурными единицами являются архетипы (понятие, введенное Юнгом).

Константы культурные (универсалии) – клише сознания с устойчивым набором связей и отношений; стабильные, ключевые понятия, аккумулирующие человеческий опыт и образующие смысловые горизонты культуры. Представлены в культурологии системой таких понятий, как миф, мифологема, архетип, символ, топос и т.п. В литературоведении под константой (универсалией) понимают архетипический образ или мотив, актуализирующийся не только в произведениях одного писателя, но в литературе целой культурной эпохи.

Концепт – «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике» (Краткий словарь когнитивных терминов), «квант структурированного знания» (Ю.С. Степанов). Концепт представляет собой объект из мира «Идеальное», который отражает представления человека о мире, закрепленные культурой практикой. Он тесно связан с ассоциативным пространством слова, так как мыслится как семантическая сеть с узлами. Тем самым концепт представляет собой одну из возможных форм хранения знаний в памяти человека. Архетипическая и, с другой стороны, ментальная природа, повторяемость, а также иные общие характеристики обуславливают употребление понятия «концепт» в когнитивном литературоведении в значении термина «топос».

Концептосфера – совокупность концептов национального языка; понятие, введенное Д.С. Лихачевым для обозначения языка как «концентрации культуры» нации. Концептосфера тесно связана с литературой и фольклором, за счет которых она обогащается, а также с понятием культурно памяти.

Концептуальный уровень пространства – самый высокий и глобальный уровень пространства как эстетической общепило-софской категории, на котором исследователь выходит за рамки текста в пространство культуры, в семиосферу (термин Ю.М. Лотмана). На концептуальном уровне топос функционирует как универсалия, архетип, служит для построения общекультурных типологических моделей.

Локус (микротопос) – образ – структурная часть топоса, составляющая его семантическое ядро. Как правило, отражает не пространство в целом, а конкретное место в пространственном континууме текста. Некоторые ученые (например, В.Н. Топоров) понимают под локусом лишь места, гуманитарно и ценностно значимые для культуры. Переконфигурация локусов в структуре топоса в соответствии с мировоззрением эпохи и культурными установками обуславливает специфику функционирования топоса в том или ином литературном направлении.

Метаязык – язык, средствами которого описываются и исследуются свойства некоторого другого языка (языка-объекта). В функции метаязыка культуры, облегчающего процесс рецепции текстов читательским сознанием, выступает топика как область устойчивых смыслов.

Миф – создание коллективной фантазии, обобщение действительности в виде конкретных персонифицированных и живых существ. В древнем мире миф представлял собой аксиологическую и гносеологическую систему, в соответствии с которой происходило восприятие человеком себя и окружающей реальности. Миф служил аналогом науки, то есть средством объяснения окружающего мира. По словам Т. Манна, «...всякий миф – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь». Познее именно из мифа вычленились такие формы общественного сознания, как искусство, наука, религия, политическая идеология, литература, вследствие чего они содержат в себе изначальные мифологические модели. Топос как феномен образовался при переходе от мифопоэтического мышления к понятийно-логическому (что связывают с развитием субъект-объектных отношений), то есть при распаде мифа. Именно топос зафиксировал те стандартные, устойчивые связи и отношения между предметами и явлениями действительности, которые обеспечивали существование целостностного образа мироздания в сознании человека.

Мотив (нем. *Motive*, фр. *motif*, от лат. *moveo* – двигаю) – термин, не имеющий однозначного определения в литературоведении:

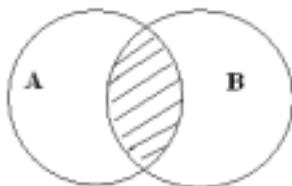
1. Простейшие повествовательные единицы (первозлементы), из комбинации которых выстраивается сюжет (А.Н. Веселовский);
2. Самостоятельное художественное построение, прямо или косвенно связанное с темой или какими-то ее аспектами (А.К. Жолковский);

3. Смысловой элемент текста, лишенного структуры, любой феномен, любое смысловое «пятно»: событие, звук, краска, произнесенное героем слово, черта характера, деталь интерьера и т. д. (Б.М. Гаспаров); 4. «Способ объективной мотивировки сюжетного действия, развития характера» (Г.В. Краснов); 5. Повторяющийся комплекс идей, чувств, эмоций (по В. Дильтею); 6. Устойчивый формально-содержательный элемент художественного текста, который может выделяться как в пределах одного или нескольких текстов, так и в контексте всего творчества писателя, а также конкретного литературного направления или целой эпохи (ЛЭС).

Несмотря на то, что топос и мотив имеют общие черты (повторяемость, семантическая глубина), топос отличается от мотива более выраженным надындивидуальным характером, меньшей степенью семантической варьированности, функцией, выполняемой в тексте (для мотива – сюжетообразующая, для топоса – функция культурной памяти, метаязыка культуры). К тому же топос отличается структурно и семантически (в нем обязательна пространственная семантика). В основе топоса как образа с пространственными характеристиками лежат семантические оппозиции; он сложно структурирован, то есть включает в себя микротопосы и рассматривается на реальном, перцептуальном и концептуальном уровнях пространства текста. Если же мы говорим о близости или тождестве топоса и мотива, то, прежде всего, мы имеем в виду функции топоса в тексте (повторяясь, он может функционировать как мотив).

Итак, топос может быть мотивом (в одной из своих функций), а может и не быть; мотив может быть топосом (если он архетипичен и топичен, то есть наделен пространственной семантикой), а может и не быть.

Такие отношения демонстрируются на кругах Эйлера как отношения пересечения: два понятия имеют различный объем, но совпадают по каким-то общим признакам. Если круг А – это понятие мотива, круг В – понятие топоса, то заштрихованная область – это как раз мотивы, являющиеся топосами и топосы, выступающие как мотивы.



Образ мира – один из самых глобальных художественных образов, отражающий «бытие вообще» таким, каким его видит и понимает художник; картина мира, явленная в образном виде.

Образ художественный – эстетизированное явление, творчески воссозданное в художественном произведении. Образ представляет собой единство субъективного и объективного начал, реального и воображаемого, конкретного и обобщенного. Образуется на пересечении предметного (означаемого) и смыслового (означающего) рядов. В зависимости от их соотношения выделяют образы автологические (в которых эти два плана совпадают), металогические (образы, тропы) и «суперлогические», или символические (наиболее «развоплощенные» образы). Разновидностями художественного образа, согласно М. Эпштейну, являются топос, архетип и мотив.

Перцептуальный уровень пространства – уровень, отражающий индивидуальное, субъективное восприятие пространства, которое преломляется в тексте; пространство, где локализуются эмоции, настроения, фантазии, сновидения, несущие символическую нагрузку. Топос на данном уровне актуализирует свой абстрактный план и выступает как образ-символ, характерный для творчества писателя в целом.

Пространство художественное – важнейшая типологическая категория поэтики; одна из основных характеристик художественного образа, которая обеспечивает целостное восприятие произведения и композиционно организует текст. Это обобщенное, не вполне конкретизированное, прерывистое, условное пространство произведения искусства, система тех его свойств, которые придают ему целостность, внутреннее единство. Решение проблемы художественного пространства конкретного текста определяет набор выразительных средств, используемых писателем для реализации своего замысла. По мнению О. Шпенглера, художественное пространство является «прасимволом» культуры, из которого выводится язык ее форм. П. Флоренский считал, что «вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве», а цель искусства – «символическое знаменование первообраза через образ», в силу чего художественное пространство должно быть символом духовного пространства, пространства «подлинной, хотя и не вторгшейся сюда иной реальности».

Реальный уровень пространства – уровень, который предполагает материально выраженную протяженность текста, его про-

странственную организацию от внешнего, звукового до стилистического оформления. На данном уровне топос выполняет дейктическую функцию, указывая на место действия.

Семантические изотопии – «непрерывные отображения пространственных элементов в тексте» (В.А. Кофанова). В виде семантических изотопий локусы, входящие в структуру топоса, воплощаются в тексте.

Стереотип – термин, введенный социологом У. Липпманом; ментальный образ-представление, проявляющийся в коммуникативном поведении, «определенное представление о действительности или ее элементе с позиции «наивного», обыденного сознания», «суперфиксированное, суперустойчивое представление» (Ю.Е. Прохоров). Связи с этим топосы в значении устойчивых повторяющихся единиц иногда рассматривают в теории стереотипов и клише.

Текст (от лат. textus – ткань, переплетение) – одно из ключевых понятий в современной гуманитарной науке. 1. Письменная или печатная фиксация речевого высказывания; 2. Минимальная единица речевой коммуникации, обладающая единством и относительной автономией; 3. Выраженная и закреплённая с помощью языковых знаков предметная сторона высказывания, в том числе литературного произведения.

«**Текст в тексте**» – формула Ю.М. Лотмана, введенная ученым в одноименной статье для описания функций (аккумуляции культурной памяти и генерирования новых смыслов) элементов текста, входящих в него также в виде текстов. Топос, выступающий в художественном произведении как парадигма субтопосов, связанных устойчивыми отношениями, является по сути «текстом в тексте» и наделен текстовыми функциями.

Топика – 1. Совокупность топосов в конкретном тексте, множестве текстов одного писателя, а также целого литературного направления. 2. Устойчивая жанрово-стилевая среда. 3. Язык описания пространственных образов, метаязык культуры. 4. Направление в изучении литературных топосов, в котором акцент делается на конкретном пространственном уровне текста (реальном, перцептуальном или концептуальном).

Топология – направление в изучении литературных топосов, методологической основой которого является рассмотрение художественного текста в совокупности всех его уровней.

Топос – значимая семиотическая, культурно-типологическая единица, которая предстает в тексте в виде художественного образа с пространственными характеристиками, несущего устойчивые смысловые значения оппозитивного типа. Топос играет значительную роль в мировой литературе и культуре и в таком своем значении служит для уточнения смысловых различительных признаков того или иного стиля.

Традиция культурная (от лат. *traditio* – передача, предание) – важный механизм культуротворчества, осуществляющий связь настоящего, прошлого и будущего в развитии культурного процесса. Элемент культурного наследия (нормы поведения, вневременные ценности, идеи, обычаи, обряды и т.п.), передающийся от поколения к поколению и сохраняемый в течение длительного времени. В культуре под традицией также понимается заимствование, следование канонам.

Фрейм – «структура данных для представления стереотипной ситуации», особый способ представления информации о действительности. Понятию фрейма соответствуют такие понятия, как семантическое поле, ассоциативные связи, схема, сценарий, когнитивная модель. Фреймовая структура сознания представляет собой сеть, состоящую из вершинных узлов, соответствующих вещам, относящимся к данной ситуации; терминальных узлов (слов) и соединяющих их ассоциативных связей. Фреймовый подход объясняет тематическое сходство, единство жанров и сюжетов в различных мифологиях и литературах, а также существование топики единством ментальных процессов человека.

Хронотоп (от греч. *chronos* – «время» и *topos* – «место, пространство») – термин, введенный в литературоведение М.М. Бахтиным, обозначающий единство пространства и времени в тексте и позволяющий рассматривать художественное произведение с позиций его пространственно-временной организации. По словам Бахтина, центральной в понимании хронотопа является ценностная направленность пространственно-временного единства, основная роль которого в произведении сводится к выражению личностной позиции, смысла: «Вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопа». Хронотоп отражает пространственно-временную организацию в культуре в целом и свидетельствует о доминирующих в ней ценностных ориентациях. О хронотопичности произведения можно говорить с точки зрения конкретного сюжет-

ного мотива (например, хронотоп порога, дороги, и др. в поэтике Ф. Достоевского); в отношении индивидуального стиля автора (карнавальное и мистерийное время у Ф. Достоевского, биографическое время у Л. Толстого); в связи с организацией формы произведения. По мнению Бахтина, именно хронотопом определяются жанры и жанровые разновидности (например, ученый выделил такие жанровые разновидности романа, как авантюрный, авантюрно-бытовой, биографический, рыцарский и др.). С точки зрения литературоведа, характеристикой и пространства, и времени (которое Бахтин считал ведущим элементом диады «пространство-время») является дискретность (прерывистость) и континуальность (непрерывная протяженность, линейность).

Эпистемология – наука о природе познания, которую часто определяют как область философии, но которая так или иначе входит в состав когнитивной науки. Эпистемология исследует основания науки и занимается такими проблемами, как генезис знания, его рост, прогресс, возникновение и т. п. Топика, тесно связанная с пространством знания человека, структурой его сознания и процессами мышления, оказывается вовлеченной в ряд вопросов и проблем, решаемых эпистемологией.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Глава 1. Топика: история понятия, основные направления изучения.....	4
1. Интерпретация топики Аристотелем, причины расширенного словоупотребления термина.....	4
2. Основные этапы и направления изучения топики	9
2.1. <i>Топика в классической риторике</i>	9
2.2. <i>Топика как объект изучения литературоведения</i>	12
2.3. <i>Культурологический подход к определению топики</i>	14
2.4. <i>Топика в аспекте когнитивистики</i>	17
Глава 2. Топика в литературоведении: Функции, структура, механизмы развития.....	26
1. Функции топики в истории литературы и культуры.....	26
2. Структура топоса.....	31
3. Топос и пространство	37
4. Механизмы развития топоса.....	44
5. Топос как «текст в тексте».....	51
Заключение.....	54
Список рекомендуемой литературы.....	57
Темы практических занятий.....	61
Краткая хрестоматия.....	66
Основные понятия и термины.....	97

Для заметок

Учебное издание

БУЛГАКОВА Анна Александровна

ТОПИКА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Пособие

Ответственный за выпуск: *М.В.Вахмянина*

Компьютерная вёрстка: *М.И.Верстак*

Дизайн обложки: *О.В.Канчуга*

Подписано в печать 22.09.2008. Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Печать RISO. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 6,28. Уч.-изд. л. . Тираж 110 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».

ЛИ № 02330/0133257 от 30.04.2004 г.

ЛП № 02330/0056882 от 30.04.2004 г.

Пер. Телеграфный, 15а, 230023, Гродно.