

- Античные теории языка и стиля.* М.; Л., 1936.
- Аристотель.* Поэтика. Риторика / Под ред. О. А. Сычева и др.; Пер. с древнегреч. О. П. Цыбенко, В. Г. Аппельрота. М., 2000.
- Блэк М.* Метафора // Теория метафоры. М., 1990.
- Даниленко В. П.* Русская терминология: Опыт лингвистического описания. М., 1977.
- Дускаева Л. Р.* Диалогическая природа газетных речевых жанров. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2004.
- Катышев П. А.* Полимотивация и смысловая многомерность словообразовательной формы: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Кемерово, 2005.
- Ключевский В. О.* Очерки и речи. М., 1913.
- Ключевский В. О.* Сочинения: В 9 т. Т. 1—2. Курс русской истории. Ч. 1 / Под ред. В. Л. Янина. М., 1987.
- Кожина М. Н.* О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. Пермь, 1972.
- Кожина М. Н.* О диалогичности письменной научной речи. Пермь, 1986.
- Кожина М. Н.* О функциональных семантико-стилистических категориях в аспекте коммуникативной теории языка // Разновидности и жанры научной прозы: Лингвостилистические особенности. М., 1989.
- Кондаков Н. И.* Логический словарь-справочник. М., 1975.
- Кохтев Н. Н.* Основы ораторской речи. М., 1992.
- Одинцов В. В.* Речевые формы популяризации. М., 1982.
- Одинцов В. В.* Какой быть методике лекционной пропаганды? М., 1984.
- Рождественский Ю. В.* Риторика публичной лекции. М., 1989.
- СРЯ* — Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981.
- Стефановский И. Н.* Учебный курс теории словесности. Белгород, 1899.
- Суперанская А. В. и др.* Общая терминология: Вопросы теории. М., 1989.
- Хайлович Л. В.* Объяснительный монолог как педагогический речевой жанр // Педагогическая риторика. М., 2001.

Д. В. Спиридонов

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: РЕФЕРЕНЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Понятие историзма в отношении литературного текста существует в литературоведении давно, однако его содержание представляется крайне нечетким и до сих пор не становилось объектом серьезных теоретико-литературоведческих исследований. Виной тому, по всей вероятности, внежанровый характер самого феномена историзма: отсутствие опоры на какие бы то ни было формальные признаки в определении природы историзма предполагает поиск новых методологических путей, которые бы позволили приблизиться к пониманию сущности исто-

ризма и механизмов фиксации его в тексте. Остановимся на исследовании механизмов референции, лежащих в основе историзма в прозаических эпических жанрах и составляющих, как нам представляется, логический каркас феномена чувственной актуализации исторического времени в литературном повествовании.

Проблема референции (т. е. логико-семантических принципов соотношения текста и внетекстовой реальности) в связи с художественной литературой впервые была поднята структуралистской критикой и семиотикой, ориентировавшейся на те представления о языке, которые были выработаны неопозитивистской философией. Язык, как известно, понимался неопозитивистами преимущественно как абстрактное поле логических отношений и элементов, способных вступать в эти отношения, фиксированное в сознании индивида и имеющее интересующую природу, что и обеспечивает возможность коммуникации. Этот взгляд на язык породил и определенную традицию изучения художественных текстов, одной из особенностей которой было противопоставление референциальных и предикативных элементов повествования (вылившееся в противопоставление повествования и описания)¹. Предикация здесь также понималась весьма формально как установление между элементами (героями, вещами) определенных отношений, образующих ту область напряжения, которая лежит в основе фабулы.

Альтернативный подход к понятию референции уходит корнями в философскую систему М. Хайдеггера, которому удалось преодолеть представление о семантической замкнутости языка, вывести реактуализированную неопозитивизмом категорию событий за пределы логических построений, за границы сознания и представить язык как основание онтологии. Референция отсюда понимается как внекоммуникативная (внелингвистическая в чистом смысле слова, внеситуативная) способность языка взывать не только к сферам сознания, но прежде всего к сферам индивидуального опыта, к докатегориальным основаниям эмпирики. В философии и нарратологии эти положения развивал также Поль Рикёр, для которого «всякая референция есть со-референция, референция диалогическая или диалоговая»: «Читатель получает не только смысл произведения, но и через посредство смысла его референцию, т. е. опыт, который референция вносит в язык, и, наконец, сам мир и его временность...» [Ricoeur, 1983, 148]. В рамках этого подхода нивелируется и противопоставление референциального и предикативного: здесь признается, что сама

¹ Ср: «Общая структура повествования, по крайней мере в том виде, как она до сих пор изучалась различными исследователями, представляется по сути своей предикативной (здесь и далее в цитатах выделено автором; разрядка наша. — Д. С.); предельно схематизируя <...> ...можно сказать, что в каждой узловой точке повествовательной синтагмы герою (или читателю, это не важно) говорится: если ты поступишь так-то, если ты выберешь такую-то из возможностей, то вот что с тобой случится (подсказки эти хотя и сообщаются читателю, тем не менее не теряют своей действенности). Совсем иное дело — описание: предсказательность в нем никак не отмечена, она не выстраивается в ряд выборов и альтернативных возможностей, которые делают повествование похожим на обширный *dispatching* <распределительная система — *англ.*>, обладающий референциальным (а не только дискурсивным) временным порядком» [Барт, 1994, 394].

референция есть уже и предикация, соотнесение изображенного явления с самим бытием как непосредственным опытом субъекта. У позднего Хайдеггера это положение содержится уже в самом мифологически-синкретическом представлении о языке, где граница между языком и действительностью стирается и становится проницаемой: мир как бы облекается языком, а язык — миром. В современных работах сходная мысль выражается с помощью указания на динамический характер референции: «...феноменология референции рассматривает движение, а не момент референта. Как таковое, движение референции в некотором роде противопоставляется моменту референта, но ведь именно движение лежит в основе момента». Здесь на первый план выходит «референция, которая намечает момент <...> отсылающий читателя к другой “интриге”, т. е. опыту бытия» [Roy, 1996, 89].

Феноменологическая трактовка референции представляется нам более продуктивной при изучении художественных текстов. Она, в частности, позволяет указать на те особенности восприятия текста читателем, которые обычно находятся за скобками литературоведческих исследований. Особенно привлекателен такой подход в контексте разговора об историзме в литературе. Понятно, что в основе историзма всегда находится так или иначе трактуемая категория времени. Феноменологическая трактовка референции предполагает разговор о времени как о чувственном понятии, апеллирующем к докатегориальным структурам индивидуального опыта читателя.

Как уже отмечалось, историзм есть явление внежанровое, тем не менее, рассуждая об этом явлении, мы не можем обращаться к тексту как абстракции, лишенной родовых и жанровых ограничений. Наиболее естественным разговор об историзме представляется в связи с историческим романом, где фиксация «большого», онтологического времени выполняет, так сказать, «жанрообразующую» функцию. Затрагивая проблему референции в историческом романе, мы последовательно остановимся на двух типах историзма, которые реализуются в рамках этого жанра, и покажем, что при внешнем различии оба они покоятся на схожих основаниях.

Первое, на что приходится обратить внимание, это природа вещи и ее описания в ткани литературно-исторического повествования. Говоря о «вещи», мы имеем в виду и то, как эта вещь дана в романе, и то, как она дана читателю в его непосредственном опыте. Для нас важны не только отношения знака и референта, но и отношения читателя и самой этой вещи (референта). В рамках разговора об историческом романе нам представляется уместным ввести различие между историческими и фикциональными (т. е. вымышленными) вещами. Под историческими вещами мы понимаем те вещи, которые либо существуют в единственном экземпляре, либо являются уникальными, потому что принадлежали исторической личности (и даны в тексте как таковые) или были актуализированы в каком-либо историческом событии (тогда это событие должно быть изображено в тексте). Такого рода вещи уместно также назвать «музейными», ибо, даже не являясь выдающимися произведениями искусства, они хранятся в музеях в качестве, например, личных вещей той или иной исторической личности.

Фикциональные вещи не обладают такой уникальностью: они не принадлежали историческим лицам (историческая личность могла пользоваться этими вещами, а могла и не пользоваться — этот факт не отражен в исторических источниках) и не уникальны сами по себе. Это заурядные, «любые» вещи, в которых узнается определенная историческая эпоха.

Введенное нами разделение имеет и более глубокие основания. Во-первых, следует указать на то, что если референция имени исторической вещи носит, так сказать, «точечный» характер, то имя фикциональной вещи подчиняется принципам таксономической референции, т. е. референции к классу: референт имени фикциональной вещи есть не «размытый», или «нечеткий», референт, но множественный. Историческая вещь всегда существует в нашем сознании как нечто единичное, тогда как фикциональное — как нечто множественное. Во-вторых, историческая уникальная вещь крайне ограничена с точки зрения ее места в предикативно-нарративной структуре: для того, чтобы восприниматься как нечто уникальное и обладать этой значимостью для читателя, имя этой вещи должно быть употреблено в строгом соответствии с действительно имевшим место событием, в котором участвовала некая историческая личность. Имена фикциональных вещей привязаны не к конкретным событиям и лицам, но к эпохе в целом, т. е. обладают не столько пространственным, сколько временным значением: историческая вещь «музейна» и привязана к тому месту, где состоялся ее «контакт» с исторической личностью, тогда как фикциональные вещи могут быть с легкостью оторваны от того места, где находились в ту историческую эпоху, которую представляют, и не приобретать этого дополнительного значения «оторванности», которое в таких случаях неизбежно получают исторически значимые вещи. У музейной исторической вещи, конечно, нельзя отрицать собственного временного значения, но оно раскрывается как своего рода перфект, т. е. завершенность, вещь оказывается законсервированной своим историческим бытием: акт исторического означивания (т. е. контакта с исторической личностью) уже произошел. В этом смысле, историческая вещь мертва с точки зрения ее временного поля, она вся определена этим актом означивания, который уже был и которому не суждено повториться. Фикциональные же вещи не ограничены этим контактом.

Референциальная структура имени фикциональной вещи представляется также более сложной. Если референтом исторической вещи является уникальный объект, действительно существующий и доступный во внетекстовой реальности, то множественность референта фикциональной вещи подталкивает нас к тому, чтобы признать отсутствие у нее всякого референта. Так поступил Р. Барт. Обратив внимание на обилие в реалистических романах, казалось бы, ненужных описаний (референциальных «моментов» повествования), он признает за ними лишь техническую функцию: «...“реальность”, будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, входит в него уже как означаемое коннотативное <...> “Барометр” у Флобера, “небольшая дверца” у Мишле говорят в конечном счете только одно: мы — р е а л ь н о с т ь ; они означают “реальность” как общую категорию, а не особенные ее проявления» [Барт, 1994, 400]. Вполне

допустимо было бы утверждать, что и в историческом романе (в той мере, в какой этот жанр также обладает установкой на реалистическое изображение истории) происходит аналогичный процесс: фикциональные вещи, не обладая уникальным референтом, лишь выражают некую идею старины.

Здесь, однако, нужно помнить, что, во-первых, вещь в историческом романе выражает не абстрактную идею чего-то старинного, она должна соотноситься с определенной эпохой и определенной культурной ситуацией, а во-вторых, подмена денотата коннотатом не есть конечная остановка в исследовании референциальной цепочки. Коннотат сам по себе может существовать лишь в той мере, в какой знак (а у Р. Барта и сама вещь) соотносим с другими знаками (или вещами), когда он включается в пространство социума, культуры, когда актуализируются формирующие это пространство границы. Иначе говоря, в основе коннотации лежит, так сказать, «вторичная» референция, интенциональная природа которой позволяет преодолевать границы денотата и соотносить его с другими денотатами. Некая вещь выражает идею Средневековья лишь потому, что она соотносима, например, с готическим стилем, представленным, в свою очередь, в конкретных памятниках зодчества, т. е. эта вещь должна быть каким-то образом связана с другими вещами той же эпохи, при этом все вещи данной эпохи как бы взаимно обуславливают друг друга. Можно говорить, что коннотативные смыслы раскрываются тогда, когда вещь берется не изолированно, а во всем комплексе своих имплицитных связей с другими вещами и конкретными явлениями, т. е. коннотация требует определенной интенции со стороны субъекта и актуализируется лишь тогда, когда наше сознание проделывает «дополнительную» работу.

Итак, лишая фикциональную вещь непосредственного референта, мы не в праве отказывать ей в референции как онтологическом основании ее присутствия в тексте. Но если не предмет объективной внетекстовой действительности и не коннотат составляют референциальную основу текста, тогда что? Ответ на этот вопрос мы найдем тогда, когда заметим, что вещь в историческом романе нередко дана в весьма подробных, пространных описаниях, генетически восходящих к античному жанру экфрасиса (экфразиса, экфразы), который, как указывает О. М. Фрейденберг, актуализировал в вещи ее деланность: «В экфразе мы имеем не описание непосредственной природы, но описание вторичное, описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи — чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфраза — это описание описания... Экфраза представляет собой очень древнее описание, описание еще не природы, но вещи, уже “описанной” более архаичным способом, вещи нарисованной, вытканной, выкованной, сработанной: первое описание направлено сюда, на уже воспроизведенный образ, и в этом заключается самая типичная черта архаической мысли, не перерабатывающей культурное прошлое, но наслаивающей новое на старое»². В этих экфрастических опи-

² Это неопубликованное исследование О. М. Фрейденберг «О происхождении литературного описания» цит. по статье А. Олейникова [электрон. ресурс]. Эта работа во многом определила и то, как понимается экфрасис у Н. Брагинской [см.: Брагинская, 1977, 259—283].

саниях акцент сделан на истоки вещи, лежащие в акте ее сотворения как пересотворения природы, в акте контакта материи и ремесленника. Деланье — это вторжение человека в материю, его непосредственное участие в рождении вещи из природных материалов. Вещь таит в себе историю этого контакта, которая дана самим существованием этой вещи. Мастер является конечным звеном референциальной цепочки. Однако, чтобы вещь обрела свой временной горизонт, необходимо ставить вопрос о смертности мастера: мастер — это не только тот, кто сотворил эту вещь, но и тот, кого больше нет. Вещь в этом случае становится знаком смертности человека, ее создавшего.

Вещный историзм и ориентация на описательность проявились в творчестве французских романтиков, для которых эпоха воплощалась в тех или иных произведениях изобразительного искусства, архитектуры, литературы, в определенном художественном стиле. Вспомним, что уже у А. Виньи в «Сен-Маре» итог романному действию подводят Корнель и Мильтон. Во всей полноте этот принцип проявился, конечно же, в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго, где впервые история дана через чувственную рецепцию памятников Средневековья. У Гюго также впервые, надо полагать, вещь в ее временности определялась не наличным, но прошлым ее существованием, моментом ее сотворения, т. е. контактом со смертным мастером, ремесленником, сработавшим эту вещь³. В многочисленных произведениях Т. Готье, среди которых не только романы, история также берется через ускользание красоты, экфрастически опосредованной, представленной как археологическая находка, уже извлеченная из земли, но все еще хранящая на себе незримые слои времени [см.: Зенкин, 1999, 211—221]⁴.

Помимо того типа историзма, который заявляют французские романтики, необходимо вспомнить о том, что история литературы знает и другой подход к изображению событий прошлого. В его основе лежит правдивое изображение не вещей, но того, как действуют и что думают герои. Условно такой тип историзма можно назвать *предкативным*, так как он основан на правдивом выстраивании отношений между героями. Такой подход лежит в основе метода многих

³ Достаточно вспомнить вступление к роману, где повествователь рассказывает, как на стене собора обнаружена греческая надпись «Рок»: «Эти греческие буквы, потемневшие от времени и довольно глубоко врезанные в камень, некие свойственные готическому письму признаки, запечатленные в форме и расположении букв, как бы указывающие на то, что начертаны они были рукой человека Средневековья <...> Позже эту стену <...> не то выскоблили, не то покрасили, и надпись исчезла. Именно так в течение вот уже двухсот лет поступают с чудесными церквями Средневековья <...> Священник их перекрашивает, архитектор скоблит; потом приходит народ и разрушает их <...> Несколько столетий тому назад исчез из числа живых человек, начертанный на стене это слово; исчезло со стены собора и само слово; быть может, исчезнет скоро с лица земли и сам собор» [Гюго, 1988, 155—156].

⁴ Об экфразе как черте поэтического стиля Готье см.: Косиков, 1989, 5—28. Отметим, что и у реалиста Бальзака, творчество которого, несомненно, несет на себе черты того смешения романтизма и реализма, которое так характерно было для французской литературы XIX в., можно найти схожее понимание времени (например, в изображении лавки антиквара в романе «Шагренова кожа»).

писателей: от Вальтера Скотта с его «правдивым изображением нравов» до У. Эко. Последний, комментируя свой роман «Имя розы», так формулирует вышеозначенный принцип: «...я безусловно писал исторический роман. И не потому, что реально существовавшие Убертин и Михаил должны были у меня говорить примерно то же, что они говорили на самом деле. А потому, что и выдуманные персонажи вроде Вильгельма должны были говорить именно то, что они говорили бы, живя в ту эпоху» [Эко, 2002, 87—88]. Понятно, что в описании этого типа историзма следует идти не от категории вещи, но от категории персонажа.

Здесь нам снова приходится разграничивать исторических и фикциональных персонажей. Сначала остановимся на принципах референции в отношении исторического персонажа. Первое, что необходимо отметить, это то, что, изображая историческую личность, автор всегда ограничен в приписывании ей тех или иных предикатов (поступков, мыслей, слов), ибо создаваемый им образ так или иначе должен соотноситься с тем, что читатель знает об этой исторической личности. Иными словами, исторический персонаж в тексте не свободен от выражения своего рода завершенности, избывности, но в то же время само его появление в тексте невозможно и без того, чтобы он выражал определенную незавершенность, ведь образ дан нам в его становлении (в противном случае нам пришлось бы признать, что мы имеем дело не с художественным произведением, а с историческим исследованием). Невозможно также представить себе исторический персонаж, романские слова и поступки которого полностью исчерпывались бы тем, что можно найти в энциклопедиях и исторических сочинениях (хотя бы даже в самом общем виде), более того, иногда автор сознательно идет вразрез с общеизвестными фактами и общепринятыми трактовками (вспомним авторское вступление к «Хронике царствования Карла IX», где П. Мериме пересматривает традиционный взгляд на причины Варфоломеевской ночи и саму личность Карла IX, опираясь на метод, вполне соответствующий тому типу историзма, который мы чуть выше окрестили «предикативным»).

Это противоречие коренится в референциальной системе идентификации исторического персонажа, в структуре которой можно условно выделить два уровня. Первый уровень — это уровень узнавания. Здесь исторический персонаж соотносим не с самой исторической личностью, но с ее образом, фиксированным в наличных вещах. Вещи, о которых идет речь, — это все то, что остается после смерти человека и свидетельствует о его существовании: фотографии, портреты, личные вещи, посмертные маски, чистовые сочинения, рукописи, черновики и т. д. Эти вещи составляют своего рода референциальный тупик, на который наталкивается, в частности, историография, стремясь к «объективному» изображению исторической личности. Но в художественной литературе, в отличие от исторических научных работ, актуализирован и второй уровень — уровень собственно личности как непосредственного референта того персонажа (т. е. всех видов номинации его в тексте), с которым соотносима эта самоценная (существующая для себя и для других), но с м е р т н а я (и, в историческом контексте, уже умершая) личность. Первый уровень, уровень вещи, как бы предполагает этот второй уро-

вень, но и выявляет его несостоятельность, ибо личность как таковая фиксируется здесь в плане прошедшего времени, в плане ее несуществования. Вещи стремятся заполнить собой все референциальное пространство повествования, но сами же и обнажают этот второй уровень, а точнее, его недоступность.

По сути, референциальная структура изображения исторической личности аналогична уже описанной выше структуре экфрасиса: знак (в данном случае имя героя) отсылает к другому знаку (вещи), осмысляемой в контексте ее контакта со смертным человеком.

Той же вещно-экфрасической референциальной структурой обладают и фикциональные персонажи (т. е. персонажи, которые соотносятся не с известной исторической личностью, но с «неким» вымышленным лицом, якобы жившим в ту или иную эпоху). Однако затруднения здесь может вызвать определение самих референциальных оснований.

Выше уже отмечалось, что в отношении фикциональных персонажей литература придерживается предикативного подхода: вымышленные герои, помещенные в исторический контекст, должны вести себя (поступать, говорить и думать) так, как вел бы себя человек изображаемой эпохи. Более того, только фикциональный персонаж способен акцентировать предикативную составляющую образа. Это связано с имплицитно существующим представлением об отсутствии всякого референта у вымышленного персонажа. Но когда герой не обладает действительным известным референтом в истории, кажется, что референт замещается теми предикатами, которые приписываются этому герою. Иными словами, в отношении вымышленного персонажа вопрос о референции формулируется так: не кто (или что), но как. Мы должны референцировать, таким образом, не самого героя, но возможность для него быть таким-то и таким-то и поступать так-то и так-то.

Важную роль в референции фикционального персонажа играет особая смысловая единица, которую В. Уолш называет «связывающим понятием», а Ф. Анкерсмит — «нарративной субстанцией». Такие субстанции могут быть выражены вербально: *Реформация, Ренессанс, упадок Церкви, Англия стала сдавать позиции в период после Второй мировой войны* и т. д. Эти смысловые единицы являются своего рода «картиной» или «образом» эпохи. На этом тезисе особенно настаивал Ф. Анкерсмит, критикуя термин Уолша: «Этот термин (с в я з ы в а ю щ е е п о н я т и е . — Д. С.) предполагает, что должны быть связаны определенные явления или аспекты с а м о г о прошлого, т. е. связывающие понятия... должны обозначать историческую реальность. Моя же точка зрения состоит в том, что такие понятия обозначают не явления или аспекты прошлого... но исключительно нарративные и н т е р п р е т а ц и и прошлого» [Анкерсмит, 2003, 145]. Это значит, что «Ренессанс» не есть само прошлое, но лишь интерпретация прошлого? Это значит, что в основе этого понятия лежат не сами явления прошлого, но знаки этих явлений. «Ренессанс» дан нам не «сам по себе», но через посредство текстов или нарративов, его описывающих и знакомых читателю. В нарративистской философии истории, а точнее, том ее варианте, который предлагает нам Ф. Анкерсмит, этот тезис связан с критикой спекулятивной философии истории; для нас же он

важен потому, что устанавливает референциальные основания фикциональных элементов литературного исторического повествования. В действительности именно нарративы (т. е. отличные от самого литературного повествования тексты) и являются референтом фикционального персонажа: именно они выступают в роли маркеров, позволяющих соотнести описываемое в романе с определенной эпохой и детерминирующих действия персонажа через установление соответствующей этической, культурной, стилистической системы координат. Понятно, что отсылка в повествовании идет не к самой эпохе, а к текстам об этой эпохе.

Заявленный тезис объясняет высокую степень интертекстуальности в исторических романах. Отсылки к «смежным» текстам являются необходимыми: если в классических исторических романах интертекстуальность нередко завуалирована (во всяком случае, здесь нам пришлось бы очень широко трактовать сам термин «интертекстуальность»), то в исторических романах постмодернизма (как в «Имени розы» и «Баудолино» У. Эко) интертекстуальный компонент вводится авторами сознательно и, обнажая межтекстовые связи, начинает играть роль совершенно особенную (впрочем, как известно, вполне традиционную для постмодернистской литературы). Нам, однако, представляется важным указать на тот факт, что интертекстуальный контекст повествования не следует представлять как проекцию идеальной семиотической модели культуры. В действительности весь комплекс сложных отношений между текстами выстраивается не самими текстами (как может показаться, при чтении семиотических работ на эту тему), но людьми, работающими с(над) этими текстами, вступающими с ними в контакт, и, следовательно, интертекстуальные связи всегда ограничены непосредственным опытом субъекта — опытом автора в процессе написания и опытом читателя в процессе чтения. Этот эмпирический горизонт, с одной стороны, является существенным ограничением, а с другой — необходимой основой всякого понимания. Этот же эмпирический горизонт обнажает и то, что ускользает от текстов, связанных отношениями взаимного цитирования и игры — невозможность референцировать повествование непосредственно к самим явлениям прошлого. Здесь уместно вспомнить замечание Вильгельма в романе У. Эко «Имя розы»: «знаки и знаки знаков используются только тогда, когда недостаток вещей» [Эко, 2003, 139]. Цитировать слова средневекового богослова, рассказывая о Средневековье, означает указать не только на то, что этот монах является исторической личностью (т. е. личностью, чье существование в истории подтверждено текстовыми свидетельствами), но и на то, что этого человека больше нет, как ушло в небытие и само Средневековье.

В конечном счете, мы опять вынуждены констатировать экфрасическую структуру референции в отношении фикционального персонажа в историческом романе: текст романа отсылает к другим текстам, обнажая тем самым недоступность в настоящем самих тех явлений прошлого, о которых идет речь.

Экфрасис как модель, использованная нами для объяснения структуры референции в историческом романе, удобен также и тем, что позволяет расставить акценты в отношении чувственной природы «знаковости» повествования в истори-

ческом романе. Экфрастическая структура референции в историческом романе актуализирует те стороны знака, которые скрыты в научной историографии, так как, в отличие от последней, в художественной исторической прозе вещи или сущности всегда несамоценны: их собственно временной горизонт определяется их референтом, который не совпадает с самой этой вещью или сущностью. Референт личности есть вещь, референт вещи есть личность, референтом самого текста романа являются другие (отличные от него) тексты. Эпоха как совокупность сущностей (вещей, людей, текстов) дана как изображение изображения, где сам изображаемый предмет актуализирован в его небытии, завершенности и недоступности. История раскрывает себя как пустота, как ощущение утраты. Пустота — это, в сущности, то, что не фиксируется в текстах и трудах историков, или же то, что зафиксировано в текстах, но вне этих текстов более не существует и дано как более не существующее.

Предложенная концепция, ориентированная в первую очередь на романский тип повествования, тем не менее не имеет четкой жанровой прописки. Мы стремимся определить историзм в его универсальности и свойственном ему стремлении выходить за границы всякого формального основания, будь то сюжет, композиция или система персонажей. В этом смысле важнейшей чертой историзма является стремление к диалогу с прошлым, реализуемому как выход за пределы настоящего. Историзм ориентирован не на память, но на то, что памятью не удерживается, что ускользает от памяти, ибо память дает возможность контакта со знаками прошлого в настоящем, а для того, чтобы в игру действительно вступило в р е м я , необходимо, чтобы знаки превратились в следы, открывающие прошлое как пустоту и недоступность, так как в семантической структуре следа означающее указывает на уже несуществующее означаемое. В этом ускользании прошлого, данном как чувственное ощущение недоступности и неполноты высказанности, по сути, и содержится ядро историзма.

Анкерсмит Ф. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. М., 2003.

Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 259—283.

Гюго В. Собор Парижской Богоматери // Гюго В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1988.

Зенкин С. Н. Теофиль Готье и традиции французского исторического романа // Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999. С. 211—221.

Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни. М., 1989. С. 5—28.

Олейников А. Теория наррации О. М. Фрейденаберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Институт «Русская антропологическая школа» [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm>.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., 2002.

Эко У. Имя розы. СПб., 2003.

Ricoeur P. Temps et récit. T. 1. Paris, 1983.

Roy L. Essai pour une phénoménologie de la référence: l'image au cinéma // AS/SA. 1996. Nr. 2.